النقـد الفـنى

دراسـة جماليـة وفلسفية

تاليف جيروم ستولنيتز
ترجمة
د. فـؤاد زكـريـا

الطبعة الأولى
٢٠٠٧م

النـاشـر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

النقـد الفـنى

دراسة جمالية وفلسفية

الناشـــــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنــــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن
درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفـــــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E-mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Website

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : النقد الفنى - دراسة جمالية وفلسفية

المؤلـــــــف: ترجمة د. فؤاد زكريا

رقـم الإيـداع: ٧٧٢٢ / ٢٠٠٦

الترقيم الدولى: 7 - 550 - 327 - 977



مقدمة المترجم

قد تكون الفلسفة الخالصة ميدانا يعترف بوجوده المشتغلون به، ولا يجدون صعوبة فى رفض الحجج التى يحاول بها الآخرون إثبات أن هذا ميدان عتيق لم يعد له ضرورة فى حياة الإنسان الحديث. ولكن الأمر يختلف حين يكون متعلقا "بفلسفة شىء ما"، أعنى فلسفة علم من العلوم مثلا، أو فلسفة العلم عامة. ففى هذه الحالة لا يعود الميدان وقفا على المشتغلين بالفلسفة وحدهم، بل يتدخل فيه المشتغلون بالعلم أيضا، وينبغى أن تكون لهم فيه كلمتهم المسموعة. ولابد أن تجد منهم من يؤكد أن عمله ليس بحاجة إلى "فلسفة"، أعنى أنه ليس بحاجة إلى عملية التفكير الانعكاسى التى لا تعدو أن تكون تحليلا وتشريحا لما هو واقع فى العلم، أو لما تم وقوعه، ولا يمكن أن تسهم فى تقدم العلم بجديد. فالعلم ذاته يسير فى طريقه قدما، وينهض كل يوم على أيدى علمائه، أما فلسفة العلم فتقتصر إلى إلقاء نظرة راجعة إلى ما كان أو ما هو كائن، وأقصى ما تصل إليه هو أن تحلل ما هو بالفعل أمر واقع، دون أن تملك من أمر تغييره شيئا. ألا تمضى الرياضيات فى طريقها إلى الأمام بفضل علماء الرياضة، دون أن تجنى شيئا ممن يتحدثون عن فلسفتها؟ وهل يؤثر "فلاسفة التاريخ" فى مجرى التاريخ، أم أن التاريخ تصنعه الأحداث والأشخاص الذين يوجهونه، دون أن "يتفلسفوا" حوله؟ وهل أفاد العلم الطبيعى شيئا من المجلدات الضخمة التى كتبت عن "فلسفة العلوم"، أم أن هذا العلم يصنع فى المعامل، لا فى أذهان المتفلسفين؟

هذا رأى لا ينكر أحد أن له أنصاره العديدين، الذين قد يتركون الفلسفة وشأنها فى ميدانها الخاص، ولكنهم يأبون عليها التدخل فى ميادين أخرى لن يكون لها فيها – حسب رأيهم – إلا تأثير معوق. وبطبيعة الحال فإن هناك ردودا كثيرة يمكن أن توجه إلى أنصار هذا الرأى، منها مثلا أن فلاسفة الرياضيات كان لهم بالفعل تأثيرهم فى سير العلوم الرياضية (رسل ووايتهد) وفلاسفة التاريخ قد أحدثوا بالفعل تغييرا فى مجرى التاريخ (هيجل وماركس)، وأن أعظم علماء الفيزياء فى عصرنا الحاضر كانوا فى نفس الآن علماء وفلاسفة فى ميادينهم الخاصة

(أينشتين ودى بروى ..الخ). ولكن هناك ميدانـا خاصـا يـدور فيـه صـراع حـاد بـين أنصار الممارسة الخاصة وأنصار التفلسف: ذلك هو ميدان الفن.

فالتفكير الفلسفى فى الفن أمر لا يعترف به معظم الفنـانين. بـل لا يعـترف به كثير من النقاد الفنيين الذين يمارسـون هـذا التفكـير ذاتـه فـى عملـهم دون وعـى منهم. وإذا كان أنصار التفلسف قد يتمكنون مـن إقنـاع خصومـهم فـى الميـادين التـى ضربنا لها من قبل أمثلة، فإنهم فى ميدان الفن بعينـه يجـدون أنفسـهم إزاء صعوبـة من نوع فريد: ذلك لأن الفن هو مجال الإبداع الفردى. وهو ميدان العبقرية التلقائيـة التى تتجاوز القواعد ولا تعترف بالقيود. ألست ترى الفنان يسخر من مجرد البحـث النظرى فى ميدانه؟ ألا تجد الموسيقى العبقرى يثور على ما يتلقاه مـن تعليـم منظـم، ولا يقبل منه إلا أدنى حد، ثم تتفجر طاقاته الخلاقة فتطغى على كل ما تلقاه قبـل ذلك من أصول وقواعد؟ وإذا كان الفنان ينظر إلى التعليـم النظرى فـى صميـم ميدانـه على هذا النحو، فكيف تراه ينظر إلى محاولة "التفلسف" فى هذا الميـدان، أعنـى إلى البحث النقدى عن مجموعة من المبادىء العامة التى تسرى على الفن من حيـث هـو ظاهرة، ويفترض أن كل اتجاه فردى ليس إلا تجسدا جزئيا لها؟

إن أحدا لن يستطيع أن ينكر أن البحث الفلسفى قد لقـى فـى ميـدان الفـن مقاومة أشد مما لقيه فى أى ميدان آخر. ومـا زال الكثـيرون إلى اليـوم ينكـرون "هـذا الشىء" المسمى بفلسفة الفن، مؤكدين أن كل ما هنالك إنما هو "فن" فحسـب: فإمـا أن تكون من الخالقين المبدعين، وإما أن تكون من المشاهدين المتذوقين، أما تلك الفئة الثالثة، فئة "المتفلسفين"، فلا يمثل نشـاطها إلا سفسـطة لفظيـة تخفـى عنـا الوجـه النابض بالحياة للتجربة الفنية ذاتها. إنها عمل أناس عاطلين، عجزوا عن الاندمـاج المباشر فى الفن، فأخذوا يدورون حوله بتحليلاتهم اللفظية العميقـة التـى لا تضيـف آخر الأمر نغمة واحدة أو خطأ واحدا إلى تجاربنا الفنية.

هذا الرأى لا يقال بدافع مهاجمة الفلسفة بقدر ما يقال بدافع الحرص علـى الاحتفاظ للفن بحيويته وتلقائيته، والرغبة فى الابتعاد عن كل ما يعوق مسـاره الحـر الطليق. فهو، بالاختصار، رأى يقول به أصحاب نوايا طيبة. ومادامت النوايا طيبة، فلا بد أن يكون هناك مجال للتفاهم. وبالفعل يعد الكتاب الذى نقدم ها هنا ترجمتـه

حديثاً طويلا موجها إلى المشتغلين بالفن. ممارسة ونقداً. محاولاً تحقيق التفاهم بينهم وبين المشتغلين بالتفلسف فى هذا الميدان.

وليس من مهمة هذه المقدمة أن تقدم إلى القارىء تلخيصاً للموضوعات التى نوقشت فى هذا الكتاب. أو النتائج التى توصل إليها. ومع ذلك ففى استطاعتى أن أقول، باطمئنان تام. إن المؤلف قادر على إقناع أى قارىء بأن البحث الفلسفى والجمالى فى مشكلات الفن له قيمته. لا من حيث هو تحليل فكرى فحسب؛ بل لأنه يزيد من استمتاعنا بالموضوعات الفنية. ويوسع فهمنا لها. ويفتح أمام الناقد والمتذوق آفاقاً جديدة يطل منها على ميدان الفن.

وحسبنا أن نشير فى هذا الصدد إلى مسألة واحدة يؤكدها المؤلف بإلحاح. وهى ضرورة اتخاذ العمل الفنى ذاته محوراً لكل ما يقال فى ميدان النقد، وأساساً لكل تذوق. هذه القاعدة قد تبدو بديهية لا تحتاج إلى أى تأكيد. ومع ذلك فلو أمعنا النظر فى دلالتها، كما يوضحها هذا الكتاب بدقة كاملة، لوجدنا أنها تنبه المتذوق والناقد معاً إلى شىء يغيب عنهما فى كثير من الأحيان. فالمؤلف يحذر من نسيان العمل الفنى ذاته، والإغراق فى تفاصيل متعلقة "بالحياة الواقعية"، لا ترتبط مباشرة بالعمل الذى نتذوقه أو ننقده. وصحيح أن هناك أنواعاً من الفنون، كالروايات والمسرحيات بوجه خاص، تحيلنا فى كثير من الأحيان إلى ميدان الحياة الواقعية، ولكن من الواجب ألا نخرج عن نطاق العمل، وننتقل إلى مجال الواقع، إلا بقدر ما يكون ذلك عونا لنا على فهم ما هو موجود فى العمل ذاته. ومعنى ذلك، ببساطة، أن تلك الأعمال النقدية التى تستطرد فى الكلام عن شخصية الفنان، أو وقائع حياته، أو ظروف مجتمعه، دون أن تربط بين ما تقوله وبين العمل الفنى ذاته، ودون أن توضح بطريقة مقنعة تأثير هذه الوقائع فى العمل وكيفية انعكاسها عليه — لا تعدو أن تكون استطرادات ذات قيمة تاريخية أو نفسية أو اجتماعية، ولكنها ليست نقدا فنيا بالمعنى الصحيح.

والواقع أن المؤلف لا يمل من تكرار هذه النصيحة، وهى ضرورة اتخاذ العمل الفنى ذاته، سواء من حيث العناصر المتضمنة فيه، ومن حيث الكل المتكامل الذى تؤلفه هذه العناصر، محورا لكل نقد وكل تذوق. وفى استطاعتنا أن نتحدث

عن انفعالات الفنان الشخصية أو بيئته أو عن أحوال عصره كما نشاء. بشرط أن نكون قادرين على إيجاد روابط واضحة بين ما نقول به وبين تركيب العمل الفنى ذاته. أما أن "نشطح" فى أحاديث نفسية أو تاريخية أو اجتماعية. ونتخذ من العمل الفنى. مجرد وسيلة لاستعراض معلوماتنا فى هذه الميادين. دون أن نستطيع ربطها بالعمل الفنى. ثم نظن بعد ذلك أننا نقدم نقدا فنيا. فإن هذا دون شك وهم كبير. بل إن المبالغة فى الاستطراد مع العجز عن بيان أوجه الارتباط بينه وبين الموضوع نفسه. تشوه عملية التذوق الفنى ذاتها: إذ أن كثيرا من الناس يظنون أنفسهم قادرين على تذوق أعمال معينة لمجرد كونهم يستطيعون أن يتحدثوا عن سيرة الفنان المبدع أو عن الظروف الاجتماعية للعصر الذى كان يعيش فيه. مع أن هذا كله لا تكون له قيمة، من وجهة النظر الجمالية. مالم يرتكز على فهم أصيل للعمل الفنى ذاته. وقدرة حقيقة على الاندماج فيه. وعلى استغلال كل هذه الوقائع الخارجية عن نطاق العمل فى إلقاء مزيد من الضوء عليه.

والحق أننا لو طبقنا هذا المعيار على طريقة كتابة النقد الأدبى، والفنى، وعلى طريقة التذوق فى هذه المجالات. لوجدنا أن قدرا كبيرا منه ينبغى أن يستبعد على أساس أنه دراسات تاريخية أو نفسية أو اجتماعية قد تكون لها قيمتها فى هذه المجالات الأخيرة، ولكنها لا تساعد على تذوق العمل الفنى ذاته بطريقة أفضل، ولا تزيدنا فهما لعناصره.

ومع ذلك فإن اتخاذ الموقف المتطرف المضاد هو أمر لا يقل عن ذلك ضررا، بل إنه يكاد يكون مستحيلا من الناحية العلمية. فقد يفهم من الملاحظات السابقة أنه كلما اكتفى الناقد أو المتذوق بالعمل ذاته، واستغنى عن العناصر الخارجة عنه، كان نقده أو تذوقه أفضل. ولكن الواقع أن أفضل الحالات هى تلك التى يركز فيها المرء انتباهه على العمل ذاته، ويستغل كل العناصر الخارجة عن العمل فى إلقاء مزيد من الضوء عليه. أما الاستغناء عن هذه العوامل تماما، والاعتقاد بأن التأمل الخالص كاف وحده، فهو فى رأينا موقف مستحيل عمليا، فضلا عن أنه مخالف لطبائع الأشياء. ذلك لأننا لا نستطيع أن نجد فى حياتنا الواقعية ذلك المتأمل الخالص الذى يستحوذ عليه الانتباه للعمل ذاته إلى حد ينسى معه كل العوامل

الأخرى المنتمية إلى مجال "الحياة الواقعية". والتى قد تكون مرتبطة بالعمل الفنى من قريب أو من بعيد. وحتى لو أمكن أن تتحقق هذه الحالة. فما أظن أنها هى الحالة المثلى لتذوق الفن. إذ أنها تضفى على الفن نوعا من الانفصال والانعزال والتجرد. وتجعله ظاهرة قائمة بذاتها. مكتفية بنفسها عن كل ما عداها. فتتجاهل بذلك الموقع الحقيقى للفن داخل حياة متكاملة.

ومن جهة أخرى فإن هذا التأمل الخالص المتجرد للفن يتنافى مع وحدة الكائن الإنسانى ذاته. ذلك لأن الإنسان. سواء أكان فنانا مبدعا أو متذوقا للفن أو ناقدا له، لا بد أن يكون له كيانه الموحد. الذى يؤثر كل جانب منه فى بقية الجوانب ويتأثر بها. ومهما كان اهتمام المرء بالفن وانشغاله به، فلا بد أنه سيبدى هذا الاهتمام بوصفه "إنسانا" متعدد الجوانب، ولن يستطيع أبدا أن يفصل، على نحو قاطع، بين صفة "الفنان" فيه وسائر صفات "الإنسان".

ولابد لكل من قرأ هذا الكتاب بإمعان أن يعترف بأن المؤلف قد عالج بما فيه الكفاية موضوع ارتباط الفن بسائر جوانب النشاط الإنسانى، بل لقد بدا فى بعض المواضع ميالا إلى النظرة الشاملة المتكاملة إلى الفن. ولكن الميل الغالب عليه هو تأكيد أهمية النظرة الخالصة إلى الفن، أى تأمل العمل الفنى لأجل تأمله فحسب. وكما قلت من قبل، فإن مثل هذا التأكيد يمكن أن يكون فيه نفع عظيم، ولا سيما فى الأوساط الثقافية التى يدور قدر كبير من النقد والتذوق الفنى فيها "حول" العمل الفنى دون أن يتغلغل فيه من داخله. فموقف المؤلف يمثل فى هذا الصدد رد فعل مفيدا غاية الفائدة، على الاتجاه إلى "الالتفاف" حول الأعمال الفنية بدلا من مواجهتها مباشرة.

ولعل من المفيد أن نعرض، فى هذا المقام، التعليلات التى يقدمها المؤلف لازدياد أهمية النظرة "الخالصة" إلى الفن فى عصرنا الحاضر. ذلك لأن هذا العرض يقدم إلينا أنموذجا لفكرة صائبة ترتكز على أسباب باطلة، أو لموقف سليم يقدم له تعديل متهافت. فالمؤلف يرى أن التطور الحديث للفن يتجه إلى مزيد من العزلة للفنان عن المجتمع[1]. وهو يذهب إلى أن فنان العصر الحديث لم يكتسب اعترافا من

(١) انظر فى هذا، الفصل الثانى، ص٣١- ٣٢ من الأصل الإنجليزى.

المجتمع بكيانه من حيث هو فنان، إلا عن طريق انعزاله عنه: فالفنان الحرفي في العصور الوسطى والقديمة كان، بوصفه صانعا، مندمجا في المجتمع، ولكن لم يكن له كيان مستقل بوصفه فنانا. أما فنان العصر الحديث فإنه اكتسب اعتراف المجتمع في نفس الوقت الذى استقل فيه عنه، ولم يعد يخدم أهدافا دينية أو شعائرية أو سياسية، بل أصبحت له شخصيته المستقلة، وصار إنتاجه خاضعا لدوافعه الخاصة، لا لعوامل مفروضة عليه من المجتمع الخارجي.

هذا التعليل في رأيي يفتقر إلى الدقة، سواء من الناحية المنطقية ومن الناحية التاريخية. فصحيح أن الفنان لم يعد في العصر الحديث واحدا ممن يؤدون حرفة يحددها المجتمع ويتحكم في شروطها، بل أصبح ينتج كلما أحس بالرغبة في الإنتاج، ويمارس نشاطه إرضاء لذاته. كل هذا صحيح، ولكنه لا يدل على الإطلاق على أن الفنان أصبح "منعزلا" عن المجتمع. بل إن هذه التلقائية التى أصبح الفنان يمارس بها عمله، هى ذاتها التى زادته ارتباطا بالمجتمع في كثير من الأحيان. فحين كان الفنان مجرد أداة في يد الكنيسة مثلا لم يكن يستطيع أن يشارك في قضايا مجتمعه مشاركة واعية، أى أن اندماجه كان في هذه الحالة خارجيا أو آليا فحسب. أما عندما أصبح الفنان يبدع بوحى من ذاته، فقد أدى اكتمال شخصيته إلى توثيق الروابط بينه وبين القضايا الإنسانية لمجتمعه، لا إلى فصم هذه الروابط.

وإذن فالاعتقاد بأن هناك اتجاها حديثا إلى ازدياد الانفصال والتباعد بين الفنان وبين مجتمعه، وبأن هذا الاتجاه هو الذى أدى إلى زيادة الاهتمام بالنظرة الخالصة إلى الفن، هو اعتقاد أقل ما يقال عنه إنه يتنافى والواقع التاريخى. والأصح أن يقال إن الاتجاه إلى مزيد من الاهتمام بتأمل الأعمال الفنية "من داخلها" هو رد فعل على النزعة النفسية والاجتماعية المفرطة، التى ظهرت بوضوح في النقد والتذوق الفنى في العصر الحديث.

وعلى الرغم من أن المؤلف قد أخطأ في تعليل الظاهرة التى نحن بصددها، فإن نستطيع أن نستشف من معالجته للموضوع حلا معقولا للإشكال الذى تثيره هذه الظاهرة: فليس هناك، في واقع الأمر، تضاد بين "النظرة الخالصة" إلى الفن وبين النظرة النفسية أو الاجتماعية إليه، أو بين ما يسمى أحيانا بنظرية "الفن للفن"

و"الفن للمجتمع"، بل إن فى استطاعة المرء أن يأتى بتحليلات اجتماعية ونفسية كما يشاء، بشرط أن يوضح بطريقة مقنعة كيف ترتبط هذه التحليلات بعناصر تنتمى إلى صميم العمل الفنى ذاته. وفى هذه الحالة تكون الارتباطات الاجتماعية (أو النفسية) للفن مؤدية إلى فهم أعمق لما هو متضمن فى داخله. وتكون النظرة الاجتماعية (أو النفسية) إلى الفن مكملة، لا مناقضة، للنظرة الخالصة إليه.

* * *

وأود فى ختام هذه المقدمة أن أشير إلى صعوبة رئيسية واجهتها فى ترجمة هذا الكتاب، وهى الصعوبة المتعلقة بالألفاظ الإنجليزية التى تترجم كلها بكلمة "الجمال" ومشتقاتها. فمن الشائع ترجمة لفظ (Aesthetics) بعلم الجمال، ومع ذلك فإن المؤلف يخصص فصولا كاملة لإثبات أن هذا العلم يمكن أن يتناول القبح، أو التنافر، بقدر ما يتناول الجمال، أى أن الفن لا يتخذ من الجمال وحده موضوعا له. ولكن لفظ "علم الجمال"، من جهة أخرى، أشد تأصلا فى لغتنا الحالية من أن يستطيع المرء الاستغناء عنه نهائيا. ولذلك فقد لجأت، فى المواضع التى يؤكد فيها المؤلف وجود موضوعات أخرى للفن غير الجمال، إلى استخدام لفظ "الاستطيقا" بدلا من "علم الجمال"، لكى يتسنى القول إن الاستطيقا تبحث فى الجمال والقبح معا. أما فى المواضع التى لم يكن لفظ "الجمال" يهدد بأن يثير فيها التباسا، فقد استخدمت تعبير "علم الجمال".

كذلك تظهر صعوبة أخرى متعلقة بالتعبير الإنجليزى (Fine Arts)، الذى أصبح من السائد ترجمته "بالفنون الجميلة"، مع أنه قد يكون من الضرورى أحيانا تحديد الفارق بين الصفة (Fine) والاسم (Fineness) من جهة وبين لفظ (Beauty) وكذلك لفظ (Aesthetic) من جهة أخرى. وقد كنت أشعر بقصور التعبير فى الحالات التى اضطررت فيها إلى استخدام لفظ "الجمال" للدلالة على كل هذه المعانى المتباينة. وآمل أن يتفق المشتغلون بالفنون الجميلة على مصطلحات تعفى الباحثين من مثل هذا الحرج.

ولى ملاحظة أخيرة. هى أن المؤلف كثيرا ما كان يوجه كلامه إلى "الطـالب" بينما تعمدت فى الترجمة أن أغير هذا اللفظ بحيث يكون الكلام موجها إلى القارىء. ذلك لأن الكتـاب فـى رأيـى ليـس موجـها إلى الطـلاب فحسـب. ففـى الكتـاب مـن المعلومات القيمة. ومن التحليلات العميقة. ما يجعلـه ذا فـائدة غـير قليلـة للبـاحث. وللقارىء المثقف. فضلا عن الطالب. وفى اعتقـادى أنـه لـو تنبـه المشـتغلون بـالفن. ممارسة ونقدا وتذوقا. إلى هذا الكتاب. وتعمقوا قراءته. لساعد على تبديد كثـير مـن الأوهام التى ترسبت طويلا فـى النفـوس. ولأدى إلى أن يكتسـب تفكـيرهم وتعبـيرهم وحديثهم فى هذا الميدان مزيدا من العمق. وهو ى رأيى كسب غير هين .

فـؤاد زكريا

الباب الأول

التجربة الجمالية



الفصل الأول
دراسـة علم الجمـال

١-الفلسفة - نقد اعتقاداتنا :

لو كان على أن أختار لفظا واحدا أصف به وظيفة الفلسفة و"روحها". لكان هذا اللفظ هو أنها نقدية. غير أن من الواجب ألا يسىء المرء فـهم هـذا اللفـظ. إذ أن له فى الحديث اليومى عادة معنى أضيق من ذلك الذى أقصـده. فعندمـا نقـول. فـى حديثنا المعتاد، إننا "ننتقد ذلك الشخص"، نعنى عادة أننا نجد فيه عيبـا. غـير أن الفلسفة ليست "نقدية" بهذا المعنى. فهى ليست تنقيبـا عـن العيـوب؛ وهـى ليسـت "مزدرية دائما"، كما يفعل أولئك الأشخاص سيئو الطبع الذين نعرفهم جميعا.

والصحيح أن الفلسفة نقدية بمعنى أوسع. فهى فى هذا المعنى تفحص شـيئا لكى تحدد نقاط قوته وضعفه. وبـهذا المعنـى تكـون الدراسـة النقديـة متعلقـة بمزايـا الموضوع الذى تدرسه فضلا عن عيوبه. ولكن، ما الذى تدرسه الفلسفة بطريقة نقدية؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ليست هينة إلى الحد الذى يتبادر إلى الذهـن. ومـع ذلـك يمكن القـول إن الفلسـفة تنتقـد بعضـا مـن أهـم الاعتقـادات التـى يـأخذ بـها البشـر وأوسعها انتشارا، كالاعتقاد مثلا بأن الله موجود. وهناك مثل آخر هـو الاعتقـاد بـأن ثمة أفعالا معينة، كالوفاء بالوعد أو الولاء للوطن، ينبغى علينا أن نقوم بها، وأفعـالا أخـرى، كـالكذب أو الغـش فـى الامتحانـات، تتصـف بأنـها خطـأ مـن الوجهـة الأخلاقية. ومن الأمثلة الأخرى، الاعتقاد أو الإيمان بأهداف أو "قيم" معينـة للحيـاة البشرية ينبغى علينا إن نسعى إليها، كالحصول على أكبر قدر يمكننـا أن ننالـه مـن اللذة، أو العكس، أى الحب المسيحى القائم على التضحية بالنفس.

ولقد وصفت الاعتقادات التى تنتقدها الفلسفة بأنها "هامة وواسعة الانتشار" معا. ولاشك أن الأمثلة التى أوردناها تدل بوضـوح علـى أن هـذه الاعتقـادات واسـعة الانتشار بالفعل. فكل إنسان بالغ تقريبا، فى أية حضارة أو أى عصر تاريخى عـاش فيه، كان ولا يزال يأخذ بنوع معين من الاعتقاد فـى كـل هـذه المسـائل. ولـو تريـث

القارىء لحظة ليفكر فى هذا الأمر، لتبين له أن هذا يصدق عليه هو ذاته أيضا، مهما كان غموض اعتقاداته أو عدم تحدد معالمها على نحو قاطع.

على أننا لا نستطيع أن ندرك أهمية الاعتقادات التى تدرسها الفلسفة، مالم نبحث فى أهمية، الاعتقادات بوجه عام. إن الاعتقادات ليست أصنافا موضوعة على رفوف مخازننا العقلية، تظل عادة دون استخدام، وإن كنا ننفض الغبار عنها أحيانا ونستخرجها من أماكنها - من أجل استخدامها فى جلسة مناقشة ودية مثلا. بل إنها أهم من ذلك بكثير: إذ أنها تسيطر على مجرى حياتنا وتوجهه. فنحن نسلك دائما على هدى اعتقاداتنا. والأمور التى نعتقد بصحتها عن العالم وعن أنفسنا لها أهمية حاسمة فى اتخاذنا قرارا بأن نؤدى فعلا معينا بدلا من فعل آخر، وفى أن نستهدف غاية معينة بدلا من غاية أخرى، واعتقاداتك عن نفسك تحدد لميدان تخصصك فى الكلية، كما أن اعتقاداتك عن الآخرين تحدد اختيارك لصديقك الحميم من بين زملائك.

ومن هنا فإن أمورا عظمية الأهمية تتوقف على صحة اعتقاداتنا. ويمكن القول بوجه عام إن السلوك لن يكون مثمرا وناجحا مالم يكن مرتكزا على اعتقادات موثوق منها. أما السلوك الذى يفتقر إلى استنارة الاعتقاد الصحيح فلا بد له أن يكون منحرفا عقيما: إذ يكون نتاجا للخرافة، أو "التخمين" أو العادة الجامدة.

والاعتقادات التى تدرسها الفلسفة هى تلك التى تكمن من وراء سلوكنا فى المجالات الرئيسية للتجربة البشرية، ففى حالة الأخلاق، لا تهتم الفلسفة بقرار أخلاقى معين، مثل: هل أكذب لأربح فى هذه الصفقة؟ - بقدر ما تهتم بمبادىء الصواب والخطأ التى يرتكز عليها مثل هذا القرار. فالشخص الذى له مبادىء أخلاقية غير سليمة، لا بد أن يسلك بطريقة مرذولة مستقبحة. وهذا يصدق أيضا على مجال التجربة الذى سوف نتناوله ها هنا بالبحث - أعنى الإبداع والتذوق الفنى. فاستمتاعنا بالفن - إن كنا ممن يستمتعون به - يتوقف على اعتقاداتنا بشأن طبيعته وقيمته. وهنا أيضا نجد أن الاعتقادات الباطلة تؤدى - كما سنرى فيما بعد بالتفصيل - إلى سلوك لا جدوى منه.

* * *

والآن، ما الذى يعنيه بالضبط قولنا أن الفلسفة "ناقدة" لاعتقاداتنا؟ فلنعترف، بادىء ذى بدء، بأن معظم اعتقاداتنا المتعلقة بأمور حيوية كالدين والأخلاق غير نقدية بصورة واضحة. وفى استطاعتنا أن نقول إن القارىء لو تريث مرة أخرى ليفكر فى اعتقاداته فى هذه الأمور. وسأل نفسه عن السبب الذى دعاه إلى الأخذ بهذه الاعتقادات، لوجد فى معظم الحالات أنه لم يصل إلى هذه الاعتقادات نتيجة لتفكير جاد متمعن فيها. بل الأصح أنه قبلها متأثراً بسلطة ما. أى بفرد أو نظام معين. أدخل فى ذهنه هذه الاعتقادات. وقد تكون هذه السلطة أبوية أو معلميه. أو الطائفة الدينية التى ينتمى إليها. أو أصدقاءه. وكثير من اعتقاداتنا مستمد مما نطلق عليه. بطريقة غير محددة بدقة. اسم "المجتمع" أو "الرأى العام". والذى يحدث عادة هو أن هذه السلطات لا تفرض علينا تلك الاعتقادات، بل إننا نتمثلها أو نمتصها من "المناخ الفكرى" الذى ننشأ فيه. وهكذا فإن معظم اعتقاداتك المتعلقة بأمور مثل وجود الله أو كون الكذب صواباً فى أية حالة، هى مخلفات تلقيتها من السلف.

غير أن هذا لا يعنى بطبيعة الحال أن هذه الاعتقادات باطلة أو غير صحيحة بالضرورة. فقد تكون صحيحة كل الصحة. والواقع أن المعتقدات المنقولة من السلف إلى الخلف تصمد أحياناً مع الأيام. ولكن المسألة هى أن الاعتقاد لا يكون صحيحاً لمجرد كون سلطة معينة تقول إنه كذلك. فلنفرض أننى سألتك فى صدد اعتقاد معين: "كيف تعرف أن هذا صحيح؟ "فلا جدال فى أنك لو أجبت: "لأن أبوىّ (أو أساتذتى أو صدقائى، الخ) قالوا لى ذلك" لما كانت هذه بالإجابة المرضية. فهذا ليس فى ذاته ضماناً لصحة الاعتقاد، إذ أن أمثال هذه السلطات كثيرا ما أخطأت. فقد اتضح بطلان قدر كبير مما كان أجدادنا يعتقدون به عن الطب، وتوارثته الأجيال اللاحقة. كما أن التلاميذ - لحسن الحظ - كانوا منذ المدارس الأولى يجدون أخطاء فيما يقوله لهم معلموهم، ويحاولون أن يكوّنوا بأنفسهم اعتقادات أصح. وبعبارة أخرى فحقيقة الاعتقاد ينبغى أن ترتكز على صفاته الخاصة. ولو علمك أبواك أن الإفراط فى أكل التفاح الأخضر خطر على الصحة، لكان تأكيدهم هذا صحيحاً، لا لأنهم يقولون ذلك، بل لأن هناك وقائع معينة (مؤلمة إلى حد بعيد)

تثبت صحته. ولو اعترفت "بقانون" علمى قرأت صيغته فى كتاب مدرسى، فمن الواجب ألا يكون اعترافك به راجعاً إلى أنه وارد فى كتاب مدرسى، بل لأنه يرتكز على أدلة تجريبية واستدلالات رياضية. فلن يكون لنا الحق فى الأخذ باعتقاد معين إلا عندما يكون الاعتقاد مؤيداً بأدلة وبمنطق سليم. ولكن معظمنا، كما قلت من قبل، يختبرون اعتقاداتهم على هذا النحو.

وهنا يأتى دور العمل "النقدى" الذى تقوم به الفلسفة. فالفلسفة ترفض قبول أى اعتقاد لا تثبت صحته بأدلة واستدلالات. والاعتقاد الذى لا يمكن البرهنة عليه بهذه الطريقة لا يستحق ولاءنا العقلى، وهو عادة مرشد غير مأمون للسلوك. وإذن فالفلسفة تأخذ على عاتقها مهمة البحث الفاحص فى الاعتقادات التى نكون قد قبلناها بطريقة غير نقدية من سلطات متعددة. ولابد لنا أن نتخلص من ضروب التحامل والانفعالات التى تشوه اعتقاداتنا فى كثير من الأحيان. ولا تقبل الفلسفة السماح لأى اعتقاد باجتياز الاختبار لمجرد كونه مستندا إلى تراث، أو لأن الناس يجدون رضاء انفعاليا فى الأخذ به كما أن الفلسفة لا تقبل اعتقادا لمجرد كونه يظن متمشيا بوضوح مع "التفكير الشائع"، أو لأن أناسا حكماء قد نادوا به. وإنما تحاول الفلسفة ألا تأخذ أى شىء "قضية مسلما بها"، أو " على أساس الثقة". فهى تكرس نفسها للبحث الدائب الصريح، لكى تتأكد إن كانت لاعتقاداتنا مبررات، وتعرف إلى أى مدى تكون لها هذه المبررات. وعلى هذا النحو تعصمنا الفلسفة من الانحدار إلى مستوى الاستسلام العقلى والقطعية الذهنية التى يتعرض لها البشر جميعا.

* * *

ولما كان علم الجمال، أو **فلسفة الفن** كما يسمى أحيانا، فرعا من الفلسفة، فإن ما قلناه عن الفلسفة عامة يصدق على علم الجمال بدوره. فعلم الجمال يأخذ على عاتقة القيام باختبار نقدى لاعتقاداتنا المتعلقة بأمور مثل: ما طبيعة "الفن الجميل"؟ وما الذى يميز الفنان المبدع من غير الفنان؟ وأى نوع من التجربة يعد "تذوق" الفن؟ ولماذا كانت هذه تجربة قيمة؟ وهل يمكننا أن نبت فى الخلاف حول الفن. كما يحدث عندما يقول (ا) إن موسيقى الجاز "مثيرة" و "حافزة للخيال"، ويقول "ب" إنها "همجية" و "مجرد ضوضاء"؛ أو عندما تختلف أنت وصديقك حول

قيمة فنان معين، مثل تشايكوفسكى؟ وما الذى يعنيه القول إن شخصاً معيناً له "ذوق سليم" أو "ذوق أفضل" من شخص آخر؟ هل تعنى هذه العبارة أى شىء على الإطلاق؟ وما وظيفة الناقد؟ وهل للرقابة على الفن أى مبرر؟ وإن كان لها مثل هذا المبرر، ففى أى الظروف؟ وما أهمية الفن فى التجربة البشرية؟

هذه الأسئلة تمثل نوع المشكلات التى سندرسها ها هنا. ولا حاجة بنا إلى إدراجها تحت أى "تعريف" قاطع "لعلم الجمال". حتى لو كان ذلك ممكناً. ذلك لأن أى تعريف كهذا لن يكون له إلا معنى ضئيل، أو قيمة تافهة، بالنسبة إلى القارىء فى هذه المرحلة. وسوف يجد هذا القارىء فى الفصل الحالى فيما بعد تحديد أكثر تنظيماً للمشكلات الرئيسية فى علم الجمال وللطرق التى ترتبط بواسطتها بعضها مع البعض. ومع ذلك فإن الوسيلة الوحيدة لمعرفة ما يختص به علم الجمال هى أن نرى كيف يقوم هذا العلم بنقد اعتقاداتنا المتعلقة بهذه المسائل.

ولكن، ما هى بالضبط اعتقاداتنا فى هذه المسائل؟ وهل فى استطاعة القارىء، حتى لو كان قادراً على تقديم إجابة عن كل من الأسئلة السابقة، أن يذكر بوضوح ما الذى يعنيه بها؟ إن هذه الاعتقادات، شأنها شأن اعتقاداتنا فى مجال الأخلاق والدين، غير نقدية فى العادة. ونظراً إلى أننا لم نفكر فيها عادة قبل أن نقبلها، فإنها تكون غامضة غير محددة المعالم. وعلى ذلك فلا بد لنا من أن نوضح ما الذى نعنيه حين نستخدم ألفاظاً مثل "الفن"، و "الجميل" و "الذوق السليم". وهذه خطوة لا غناء عنها لكى نكون "ناقدين" لاعتقاداتنا. ذلك لأننا لا نستطيع أن نسوق أدلة فى صف اعتقاداتنا أو ضدها ما لم نعرف بدقة كنه ما نعتقد.

وبعد أن نعبر عن اعتقاداتنا بقدر من الوضوح، قد نجد أننا نعتقد بأمور متعددة مختلفة، لا بأمر واحد، فيما يتعلق بمعظم الوسائل السابقة أو كلها. وقد نشعر بالذعر حين نكتشف ذلك، غير أن هذا ليس بالأمر المستغرب. ذلك لأن اعتقادات معظم الناس حول هذه المسائل إنما هى مجموعة غير منتقاة من العبارات الشائعة التداول، والأفكار غير المتعمقة، والانفعالات التى تتخذ مظهر الأفكار. ومن مهمة البحث النقدى أن يكشف النقاب عن هذه كلها بطريقة منهجية منظمة. وقد نعرف أيضاً شيئاً آخر عن معتقداتنا يكون أكثر تثبيطاً للهمم، هو أننا ليست لدينا

اعتقادات مختلفة عن المسألة الواحدة فحسب. بل إن هذه الاعتقادات قد تتناقض فيما بينها أحياناً. فنحن نأخذ باعتقادين كل منهما مضاد للآخر منطقياً. بمعنى أنه لو كان أحدهما صحيحاً، لما أمكن أن يكون الآخر صحيحاً، وهكذا قد يرى المرء أن رأى أى شخص فى قيمة عمل فنى معين يتساوى مع رأى أى شخص آخر؛ ومع ذلك قد يسحب رأيه فى وقت آخر لصالح حكم صادر عن "خبير".أو ناقد محترف. لأنه يرى أن الأخير تتوافر لديه المؤهلات الخاصة لإصدار حكم على الفن. وليس هذا النوع من التناقض الذاتى بدوره أمراً مستغرباً. إذ أن "الموقف الطبيعى (Common Sense) حافل بأمثال هذه المتناقضات. وهى تمر بنا فى معظم الأحيان دون أن نلاحظها. لا لشىء إلا لأن ما نسميه "بالموقف الطبيعى" لا يتريث أبداً لكى يختبر انتقاداته. ومن هنا كان من المهام الأخرى للفلسفة "النقدية" أن تكشف عن هذه المتناقضات المنطقية وتتغلب عليها. وأخيراً فإن علم الجمال يخضع اعتقاداتنا للاختبار الصارم المستمد من الشواهد، لكى يحدد إن كان الواقع يؤيدها. وإذن فنظراً إلى غموض اعتقاداتنا، وتباينها، وتناقضها، فلا بد أن يتضح للطالب أن اتخاذ موقف "نقدى" منها ليس بالأمر الهين.

٢- لماذا ندرس علم الجمال؟

على أن هناك مسألة سابقة تقتضى انتباهنا، قبل أن نواصل سيرنا. فقد قلت إن الفلسفة "ناقدة" بلا انقطاع. ولكن إذا كان الأمر كذلك. فهلا ينبغى على الفلسفة أن تكون ناقدة "لذاتها" أيضاً؟ الواقع أن الفلاسفة دأبوا، طوال تاريخ الفلسفة، على طرح أسئلة نقدية عن أهدافهم ومناهجهم، وعن قيمة الاشتغال بالفلسفة - فلنكن إذن "نقديين" منذ البداية الأولى، ولنتساءل: "لم ندرس علم الجمال؟" هل هناك أية أسباب معقولة تجعل الدارس يهتم بمسائل كتلك التى أوردناها من قبل؟ فى اعتقادنا أن لهذا الاهتمام أسباباً أفضل من تلك التى دفعت طالب الجامعة - فى القصة الساخرة القديمة - إلى اختيار مقرراته الدراسية دون أى اعتبار للموضوع ذاته، بل على أساس مبدأ واحد هو ألا تبدأ أية محاضرة فيها قبل الساعة العاشرة، ولا يقع أى مدرج تلقى فيه المحاضرة بعد الطابق الثانى.

ولعل أفضل طريقة لمواجهة هذا السؤال هى أن نناقش حججاً معينة تحاول إثبات أن علينا ألا ندرس علم الجمال. هذه الحجج كما سنرى فيما بعد، تحاول إثبات أن دراسة علم الجمال لا ضرورة لها، أو عقيمة، أو حتى ضارة. ولا جدال فى أن من واجبنا أن ننجح فى الرد على هذه الحجج، إذا استطعنا ذلك. ولعل أحداً لا يتوقع، فى حالة إخفاقنا فى الاهتداء إلى الرد أن "نغلق الحانوت" ولم نكد نبدأ بعد دراستنا. غير أن هذا لا يُنقص من قدر هذه الحجج التى يعد بعضها قوياً بحق. فحتى لو لم تكن هذه الحجج تثبت القضية التى تدافع عنها، فإن لها فائدتها لأنها تحول بيننا وبين الوقوع فى أخطاء خطيرة فى تفكيرنا المتعلق بعلم الجمال. فهى تعيننا على أن ندرك بوضوح هدف الدراسة الجمالية، والمناهج التى ينبغى أن نستخدمها فى دراستنا هذه.

فما هى إذن الحجج التى تساق ضد دراسة علم الجمال؟

* * *

الحجة الأولى:

هناك ميادين أخرى للدراسة – كعلم النفس وعلم الاجتماع وتاريخ الفن وتحليل الأساليب الفنية – تستطيع الإجابة عن جميع الأسئلة الخاصة بالفن. فهذه الحجة تقول إذن إنه لا حاجة إلى علم الجمال، لأن ما نعرفه عن الفن لا يأتينا من الفلسفة، بل من ميادين أخرى. فلكى نعرف مثلاً ما الذى يحدث فى تجربة تذوق الفن، نتوجه إلى عالم النفس، إذ أنه الذى يستطيع القيام بتحليل وتفسير الحالات النفسية للإدراك، والانفعال، والخيال، الخ، التى تؤلف هذه التجربة. وبالمثل فإذا شئنا أن نفهم التركيب النفسانى للفنان المبدع، وكيف يختلف عن غير الفنانين من الناس، فإن علم النفس هو وحده الذى يستطيع أن يعيننا. أما أصول الفن فى المجتمع، وعلاقاته المتبادلة مع النظم الاجتماعية الأخرى كالدين والاقتصاد والأخلاق، وأهميته فى الحضارة البشرية، فهى أمور يفسرها علم الاجتماع والأنثروبولوجيا. كما أن متابعة تطور "أساليب" وعصور فنية، كالرومانتيكية، وتطور "أنواع" فنية، كالرواية، هى مهمة مؤرخى كل فن من الفنون. ولا يمكن أن يفسر لنا أموراً "كالهارمونى" فى الموسيقى، أو تأثير أساليب كالاستعارة فى الأدب، إلا من

كان متمرساً فى الفنون الخاصة. ولو أردنا تفسيرات وتحليلات لأعمال فنيـة معينـة، بحيث نستطيع أن نتذوقها على نحـو أكمـل. لاستشـرنا نقـاداً فـى كـل الفنـون، أو الفنانين أنفسهم. وبهذا نكون قد أوردنـا المصـادر الرئيسـية لمعرفتنا المتعلقـة بـالفن. ونظراً إلى أن هذه المصادر تقدم إلينـا كميـة هائلـة مـن المعلومـات. فإن دراسـة علـم الجمال، كما تقول هذه الحجة، لا داعى لها ولا ضرورة.

فكيف يمكن الرد على هذه الحجة. إن كان هذا الرد ممكناً علـى الإطـلاق؟ من الواضح أولاً أننا اكتسبنا بالفعل معظم ما نعرفه عن الفن من ميادين البحث هـذه. وإن علم الجمال ليكون مفلساً منذ البداية لو أنكر ذلك، وحاول أن يجعـل مـن نفسـه بديـلاً عن هذه الدراسـات الأخـرى. ومـع ذلـك فـإن النتيجـة التـى تنتـهى إليـها الحجة – وهى أن علـم الجمـال لا يسـتطيع أن يضيـف شـيئا – لا تنبـع مـن هـذه المقدمة. ذلك لأن الدراسات الأخرى، كما ستحاول المناقشة الآتيـة أن تثبـت، تـترك مسائل حاسمة معينة عن الفن دون أن تمسها.

° ° °

فمن الجدير بالملاحظة أن أى ميدان من الميادين المتعددة المذكورة من قبل لا يبحث صراحة فى مسألة تعد أساسية بالنسبة إلى دارسة الفن، وهى: لماذا كان للفن الجميل قيمة؟ إن الاعتقاد بأن للفن. مرتبة رفيعة بين "الأشـياء الطيبـة فـى الحيـاة" هو اعتقاد يكاد يكون عاماً. بل أن هناك من يرون أن الفن لـه أعظم قيمـة بـين كـل الإنجازات التى تستطيع التجربة البشرية أن تحققها. ويقوم علم الجمال "بنقد" هـذه الاعتقادات: فهل الفن حقيقة رائع وجدير بالاهتمام إلى الحد الذى نعتقد؟ وإن كـان الأمر كذلك، فما الذى يشكل قيمة الفن؟

هذه أسئلة أساسية لا يستطيع عالم النفس أو عالم الاجتماع أن يقدم إجابـة عنها فهو فى كثير من الأحيان يفترض مقدماً قيمة الأعمال الفنية فى أبحاثـه. فعـالم النفس قد يختبر ردود أفعال عدد كبير من الناس إزاء الفـن "الجيـد" و"الـردىء". أو قد يقـول عـالم الاجتمـاع إن حضـارة معينـة أنتجـت فنـاً "عظيمـاً" نظـراً إلى تنظيـم مجتمعها. غير أن كلاً منهما لا يختبر معنى لفظ "جيد" أو "عظيم" كمـا يطبّـق علـى الفن، وإنما تُترك عملية تحليل المعنى للباحث فى علم الجمال. وفضلاً عن ذلك فـإن

علم النفس وعلم الاجتماع لا يقدمان عرضا شاملا للمعرفة المكتسبة من جميع الفروع التى تبحث فى الفن، وضمنها علماهما، وتاريخ الفن، والنقد الفنى، الخ. ولكن هذه بعينها هى مهمة علم الجمال، الذى يقوم بها من أجل اكتساب معرفة محيطة شاملة بالفن، متخذا من هذه المعرفة أساسا للإجابة عن الأسئلة المتعلقة بالقيمة الفنية. وعلى ذلك فإن علم الجمال يختلف عن تلك الدراسات الأخرى لأنه يتصدى لمشكلات القيمة، ولأنه يستفيد بطريقة شاملة من كل ميادين البحث الأخرى المتخصصة فى الفن.

ولكن، قد يقال ردا على ذلك إن عالم النفس يستطيع أن يقدم إجابة كافية عن هذه الأسئلة. ذلك لأن كون العمل الفنى جيدا أو رديئا يتوقف على نوع التجربة التى يمر بها المرء وهو يتأمله. ولنبحث، لإيضاح هذه المناقشة، فى مثل بسيط، وليكن عملا لا يكون "قيما" إلا لأنه يثير انفعالا شديدا. (وليس هذا المثل فرضيا تماما، إذ أن هناك أشخاصا عديدين يبدو أن هذا بعينه هو رأيهم). فإن كان الأمر كذلك، فعلينا أن نرجع إلى عالم النفس لنعرف منه إن كان للعمل[1]. المعين مثل هذا التأثير. أما الأشخاص أنفسهم فكثيرا ما يكون مضطربين، لا يعتمد عليهم، عندما يصفون تجاربهم "الباطنة". ففى استطاعة عالم النفس أن يحدد إن كانت قد حدثت إثارة انفعالية، وما مدى هذه الإثارة، ولم ولدها هذا العمل الفنى بعينه، وما إلى ذلك.

ولكن، هل يثبت ذلك أن فى استطاعه علم النفس تفسير قيمة الفن؟ إنه لا يستطيع ذلك إلا بشرط واحد، وهو شرط حاسم: هو أن يكون من الممكن إثبات أن إثارة الانفعال الشديد هى بالفعل ما يجعل للفن قيمة. غير أن هذا أمر لا يمكن أبدا إثباته عن طريق علم النفس وحده. فمن الممكن الاعتراض على أى تعريف كهذا "للقيمة" الفنية من خلال الاستجابات النفسية للفن، وكثيرا ما اعترض عليها بالفعل، ويعتقد معارضو هذا الرأى أن قيمة الفن لا تتوقف على الاستجابة التى يثيرها فى البشر، بل يرون أن قيمة الفن كامنة فيه. ومن هنا كانوا يرون أن من الخطأ المضحك ربط القيمة الفنية بالخلجات والانتفاضات التى قد يشعر بها بعض

---

(1) يستخدم لفظ "العمل"، هنا وفى مواضع أخرى، بدلا من لفظ "العمل الفنى".

الناس. وليس علينا بطبيعة الحال أن نبت فى هذا الخلاف بين الآراء فى الوقت الراهن. إذا أننا سنبحث المشكلة بشىء من التفصيل فيما بعد. والمسألة الحالية هى أن علم النفس لا يستطيع بذاته أن يحل هذا الخلاف. وفى مقابل ذلك يحاول علم الجمال أن يعرض بدقة تلك النظريات التى ذكرت بطريقة مجملة. وأن يفكرَ بإمعان فى نتائجها. يحدد نقاط قوتها وضعفها.

كذلك فإن الدراسات المتخصصة الأخرى للفن. كعلم الاجتماع والتاريخ. لا تستطيع بدورها أن تكشف عن قيمته. فهى تهتم بإبراز أهمية الأعمال الفنية فى المجتمع الإنسانى. غير أن الأعمال يمكن أن تكون "هامة" فى التاريخ الاجتماعى سواء أكانت قيمة بوصفها أعمالا فنية أم لم تكن. فمن الممكن أن يكون لقطعة أدبية أو موسيقية تأثير كبير فى التغير الاجتماعى بوصفها وثيقة للدعاية، أو حافزا على الثورة، ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أنها عمل فنى جيد. وربما كان القارىء قد عرف القصة التى تروى عن مقابلة لنكولن لهارييت بيتشر ستو (Harriet Beecher Stowe)، مؤلفة رواية "كوخ العم توم"، خلال الحرب الأهلية الأمريكية، وقوله لها: (أهذه هى السيدة الصغيرة التى أثارت الحرب الكبيرة؟ فإذا سلمنا بأن رواية "كوخ العم توم" قد ساعدت بالفعل على بلورة الشعور المضاد للرق، فإن هذا لا يستتبع القول إنها رواية جيدة بدرجة ملحوظة.

وهناك مسألة أخرى، لها أهمية أعظم حتى من مسألة قيمة الفن، تغفلها وجهات النظر غير الفلسفية إلى الفن. تلك هى السؤال: "ما الفن؟" ذلك لأن ميادين الدراسة التى تحدثنا عنها من قبل تستخدم كلها لفظ "الفن"، لأنها تبحث فى الفن من وجهة نظر أو أخرى. ولكنها لا تبحث فى معناه بطريقة منهجية. ومن هنا فإن من الواجب أن يعالج علم الجمال هذه المسألة بدورها.

ولكن قد يرد امرؤ على ذلك قائلا: "ولكن هذه الدراسات الأخرى لا يتعين عليها أن تبحث فى هذه المسائل. ففى استطاعتها أن تجمع معلومات عن الفن، منظورا إليه من وجهة نظر نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو تطبيقية، الخ دون أن تعبأ بمسائل "رفيعة المستوى" مثل "طبيعة الفن". ولهذا الرد قدر من الصحة. ولكن عليك أن تلاحظ أنك إذا قلت ذلك، فأنت إنما تسلم ضمنا بالمسألة موضوع

البحث – أى أنك تسلم بأن هذه الدراسات لا تجيب عن هذه الأسئلة المتعلقة بالفن. بل إنها فى الواقع تخفق فى الإجابة عن طائفة من أهم وأول الأسئلة التى يمكن أن توجه عن الفن. وهكذا تثبت عدم كفاية الحجة الأولى التى ترمى إلى إثبات أن دراسة علم الجمال غير ضرورية.

° ° °

ومع ذلك فليس صحيحا أن يقال إن المسائل التى يبحثها علم الجمال ليست لها أهمية بالنسبة إلى الدراسات غير الفلسفية للفن. صحيح أن هذه الدراسات تستطيع المضى فى طريقها أحيانا دون القيام بتحليل جاد لطبيعة الفن وقيمته. فقد يكتب مؤلف "تاريخا اجتماعيا" للفن دون أن يخوض هذه المسائل. و لكن حتى فى هذه الحالة، لا يكون ما يقوله واضحا تماما لو لم يعمل أبدا على تفسير ما يعنيه "بالفن"، واكتفى بأخذ هذا اللفظ "قضية مسلما بها. (أما لو تصدى لهذه المسألة، لدخل بالفعل ميدان علم الجمال).

غير أن من الممكن، فى ميادين أخرى، أن يؤدى الامتناع عن اتخاذ موقف فلسفى من الاعتقادات الأساسية إلى نتائج وخيمة. ولنتأمل فى هذا الصدد نقد الفنون. فالبعض يقول إن عمل الناقد مختلف تماما عن عمل المفكر الجمالى، بل مضاد له. ذلك لأن الناقد يهتم بأعمال فنية معينة – أى هذه القصيدة أو هذا التمثال – ويحاول تحليلها وتفسيرها، ويقرر إن كانت لهذا العمل قيمة، ويحدد مدى هذه القيمة إن وجدت. ومن هنا لم تكن المسائل "التجريدية" فى علم الجمال تعنيه فى شىء.

وإذن فالناقد يقول عن عمل فنى إنه "جميل" أو إنه "فن عظيم" أو "أفضل من العمل السابق للفنان نفسه". ومع ذلك فإن حكم الناقد لا تكون له دلالة كبيرة ما لم نعرف الأسباب التى دفعته إلى إصداره. فامتداحه للعمل أشبه ما يكون بالصياح "مرحى!"، وهو لا ينبئنا بشىء سوى أنه يحب العمل، مالم يكن فى استطاعته أن يفسر استحسانه للعمل ويدافع عنه. فلا بد له أن يكون قادرا على أن يذكر بوضوح ما الذى يعنيه "بالجمال" أو "العظمة" فى الفن. ولابد له أن يحدد صراحة ما هى معايير القيمة التى توصل فى ضوئها إلى حكمة. ولو لم يفعل ذلك، لكان نقده غامضا

إلى حد ميئوس منه. ولما فهمنا ما هو بصدد الكلام عنه على الإطلاق. ويمكننا أن نأتي لذلك بتشبيه غاية في البساطة، فنقول إنه أشبه بالقول إن درجة الحرارة ٥٠، دون أن نحدد إن كان المقصود هو المقياس المئوى أو الفهرنهيتي. وعلى لذلك، فإذا شاء الناقد أن يقوم بعمله بطريقة معقولة، فلا بد له من أن يفكر في طبيعة القيمة الفنية.

والأرجح أن معظم النقاد يوضحون بالفعل نوع معايير القيمة التي يستخدمونها، وإن كان الكثيرون لا يفعلون ذلك إلا بطريقة ضمنية أو غير مباشرة، ومع ذلك فكثير من هؤلاء النقاد لا يكونون فلسفيين بما فيه الكفاية في طريقة وصولهم إلى اعتقاداتهم المتعلقة بالقيمة، مما ينجم عنه أن يكون نقدهم للفن تافها أو لا قيمة له. ذلك لأن النقاد (شأنهم شأننا جميعا) معرضون لأخذ معايير القيمة من التراث أو من سلطة معينة دون تساؤل، وهو أمر يثبته تاريخ النقد الفنى. وقد تكون هذه المعايير صالحة للحكم على أعمال فنية تنتمي إلى عصر معين أو أسلوب معين. غير أن الناقد يسلم بأنها ذات صحة شاملة، وبأنها تصدق على جميع الأعمال الفنية. وعندما يطبق هذه المعايير على فن من نوع مختلف تماما، يسيء الحكم عليه كلية. وهو في ذلك أشبه بمن يستخدم معايير بطل رفع الأثقال في الحكم على مزايا عازف بارع للبيانو. فإذا كان الناقد يؤمن مثلا بأن اللوحة المصورة تكون جيدة إذا كانت تصور موضوعات عالمنا اليومى وأشخاصه بأمانة، ويطبق هذا المعيار على ما يسمى بالفن "الحديث"، الذى لا "يشبه" شيئا على الإطلاق، فسوف ينتهى إلى النتيجة التى سمعناها جميعا – وهى أن هذا الفن "مريع"، أو "مزيف"، أو أى شيء قد يكون أسوأ حتى من ذلك. غير أن الخطأ قد لا يكون خطأ اللوحة، وإنما هو خطأ الناقد. فمعايير القيمة عنده ضيقة ومحدودة أكثر مما ينبغي. ولو فكر بمزيد من التمعن واتساع الأفق في طبيعة القيمة الفنية، لكان من الجائز أن يغير معاييره، ولجاز أن يجد معايير للقيمة أكثر اتصالا بالموضوع، يمكن على أساسها النظر إلى الفن المعاصر على أن له قيمة بطريقته الخاصة. وعلى ذلك فإن من واجب الناقد، شأنه شأن كل شخص آخر مشتغل بالفن، أن يختبر الاعتقادات الكامنة التى تتحكم في نظرته إلى الفن. ولو لم يفعل ذلك، لحصر نفسه في حدود قطعية لا مهرب منها.

ولنقدم مثلا آخر للأهمية الحيوية لعلم الجمال بالنسبة إلى الدراسة غير الفلسفية للفن. فإجراء التجارب حول الطريقة التى يستجيب بها الناس للفن كان يحدث فى مجال علم النفس باستمرار منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وكان الأمل معقودا عليه فى الوصول إلى إجابات دقيقة منضبطة عن كثير من أسئلة علم الجمال التى ظلت تناقش قرونا طويلة. وقد أمكن عن طريق التجريب. ولا سيما فى السنوات الأخيرة. الوصول إلى بعض النتائج القيمة. ومع ذلك فإن نتائج التجريب السيكولوجى كانت فى معظم الأحيان غير مشجعة. إذ أن الاستنتاجات التى كان يتم التوصل إليها كانت تافهة، بل كانت سخيفة أحيانا، حتى عندما كانت تعرض بطريقة رياضية وإحصائية شديدة الدقة. فما السبب فى ذلك؟ إن السبب الرئيسى، كما أود أثبت الآن هو أن علماء النفس كثيرا ما قصروا فى القيام باختبار "نقدى" لاعتقاداتهم بشأن طبيعة الفن وقيمته، وهى أمور كانوا يأخذونها "قضية مسلما بها" عند تصميمهم لتجاربهم.

فقد أجرى علماء النفس عددا لا حصر له من التجارب، كانوا يقدمون فيها إلى جماعات كبيرة من الناس أشكالا هندسية بسيطة، كمستطيلات ذات أشكال مختلفة، أو بقع من الألوان، وبعد ذلك كان يطلب إلى المجرب عليهم أن يفاضلوا بين هذه الأشكال، ويحددوا ما هى الأشكال أو الألوان التى يجدون فيها لذة أعظم. وهكذا يتضح فى تجربة تجرى على ٤٥٥٦ شخصا أن اللون الأزرق مفضل على القرمزى. أو أن اللون البرتقالى أقل الألوان جاذبية على الإطلاق[1]، وفى تجربة أخرى يتضح أن الشكل الذى يجمع بين الأسود والقرمزى والرمادى مفضل على ذلك الذى يجمع بين الأصفر والرمادى والأحمر[2]، وهكذا.

والآن، فما قيمة هذه النتائج؟ لقد كان القائمون بهذه التجارب يأملون أنه، إذا أمكن تحديد مدى الشعور باللذة إزاء ألوان منفردة، فعندئذ يمكن تفسير قيمة أعمال فنية. "فمن الممكن آخر الأمر النظر إلى التأثير المركب للوحات أو أعمال معمارية أو مناظر طبيعية على أنه تأثير لألوان تبعث لذة بدرجة معينة، وتجمعها

---

(١) ألبرت ر. تشاندلر: الجمال والطبيعة البشرية ص٧٢ – ٧٣.
Albert R. Chandler: Beauty and Human Nature (N. Y., Appleton – Century, 1934)

(٢) المرجع نفسه، ص٨٤ – ٨٦.

علاقات .. تبعث لذة بدرجة معينة."[1] غير أن هذه المحاولة عقيمة منذ البداية. فدلالة وقيمة لون مأخوذ على حدة. تختلفان اختلافا تاما عما تكونان عليه داخل اللوحة. ففي العمل الفني الكامل، يكون مظهر اللون وقدرته على إمتاعنا وإثارة خيالنا وانفعالنا، متوقفا على العلاقات المتبادلة مع كل شيء آخر في اللوحة. فاللذة التي يبعثها تتأثر بتركيب الصبغة اللونية، والطريقة التي يرتبط بها بالألوان الأخرى، والأنماط الشكلية للخطوط والكتل في اللوحة، والناس أو الحوادث التي تؤلف "الموضوع"، والقدرة التعبيرية الانفعالية للعمل بأسره، وعلى عديد من العوامل الأخرى. فالأخضر المصفر إذا ما جرد عن لوحة من لوحات "تولوز لوتريك" قد يبدو سخيفا أو فارغا، على الإطلاق عندما نراه داخل اللوحة الكاملة. وعلى ذلك فإن أي استدلال من التجارب المتعلقة بالبقع اللونية على قيمة الأعمال الفنية لابد أن يكون مضللا إلى أبعد حد. وكما يقول الأستاذ مورجان، فإن "الاستجابة للوحة الفنان إل جريكو (El Grco) على حائط متحف ليست مماثلة على الإطلاق للمقارنة بين مستطيلات من الورق المقوى ... ومن الصعب أن نرى ..كيف يمكن الجمع بين أي عدد من مقارنات الورق المقوى هذه، الواحد منها فوق الآخر"[2] من أجل تفسير استجابتنا للأعمال الفنية. والواقع أن كثيرا من علماء النفس قد ضلوا الطريق لأنهم لم يفكروا بطريقة نقدية في طبيعة الفن، ولم ينتفعوا من النتائج التي يصل إليها علم الجمال. ولو كانوا قد فعلوا ذلك، لأدركوا الفوارق الهامة بين أجزاء العمل الفني وبين العمل الفني ذاته.

وهناك وجه آخر من أوجه النقص في هذا النوع من التجريب. فقد افترض علماء النفس أن قيمة الفن تقاس تبعا لمقدار ما نشعر به إزاءه من لذة. وقد يظن المرء أن من الواضح أن الأعمال الفنية تكون جيدة إذا كانت تجلب لذة، ورديئة إذا لم تكن كذلك. ومع ذلك فإن هذا واحد من الاعتقادات التي يتخذ منها علم الجمال

---

(1) المرجع نفسه، ص ٧١.

(2) دجلاس ن . مورجان "علم النفس والفن اليوم" (مقال).

Douglas N. Morgan: "Psychology and Art Today" "Jounal of Aesthetics and Art Criticsm, Ix, (1950), P.94.

وقد أعيد طبع هذا البحث في كتاب "مشكلات علم الجمال" نشرة فيفاس وكريجر.

Eliseo Vivas and Murray Krieger, eds. :"The Problesms of Aesthetics"(N.Y., Rinehart, 1953) pp. 30- 47.

موقفا "نقديا". ولو أمعنت الفكر فى هذا الاعتقاد، فهل تجد نفسك عندئذ على استعداد للقول إن كل الأعمال الفنية القيمة تبعث لذة؟ وماذا نقول عن التراجيديا، مثل "ماكبث"؟ إن هذا العمل لا يعد عادة فنا "جيدا" فحسب، بل إنه يعد فنا "عظيما". ومع ذلك فإنه تصوير مؤلم للشر وخيبة الأمل. وليس فى وسعنا، فى هذا المقام، أن نبحث فى مفارقة التراجيديا"، بل سنتحدث عنها فيما بعد. ومع ذلك فلزم علينا أن نتنبه، فى الوقت الحالى، إلى أن التجريب السيكولوجى قد افتراض، باستخفاف، صحة شيء ينبغى أن يختبر بطريقة نقدية[1].

* * *

ولنلخص الآن مناقشتنا للحجة الأولى، القائلة إن دراسة علم الجمال غير ضرورية لأن هناك دراسات أخرى تبحث فى الفن وتستطيع أن تجيب عن جميع أسئلتنا، فقد رأينا أن هذه الحجة باطلة، وأن هناك أسئلة حاسمة معينة عن الفن لا تستطيع دراسة من هذه الدراسات أن تختبرها. كما رأينا أن عدم القيام بهذا الاختبار كثيرا ما يضعف أبحاثها أو يجعلها باطلة. ومن هنا كان لزاما على الدراسات غير الفلسفية أن تستعين بالتفكير الذى يتم فى ميدان علم الجمال.

ومن جهة أخرى فإن علم الجمال لا يملك أن يتجاهل هذه الدراسات الأخرى. فلابد له أن ينتبه إلى نتائجها، وأن يستعين بها على الإجابة عن أسئلته المتعلقة بطبيعة الفن وقيمته. ولو لم يفعل علم الجمال ذلك لكان يمارس نشاطه فى فراغ. فليس فى وسعه أن يتكلم كلاما مفهوما عن الفن "بوجه عام" إلا إذا ألم بالشواهد المتعلقة بأعمال فنية معينة، وهى الأدلة التى تتراكم لدى علماء النفس ومؤرخى الفن ونقاده، الخ. وهذا يؤدى بنا إلى توجيه نصيحة إلى قارىء هذا الكتاب. فعليك دائما أن تختبر ما يقال هنا بتطبيقه على معرفتك الخاصة عن الفن، وما تعلمته فى دروس الأدب وغيره من الميادين. وبطبيعة الحال فإن هذه المعرفة محدودة على الدوام (إذ أنه لا يوجد شخص لديه معرفة شاملة للفنون جميعا)، غير أن الرجوع إلى هذه الشواهد هو وحده الذى يتيح لنا أن نكون فكرة واضحة عن اعتقاداتنا وندرك إن كان لها مبرر أم لا.

---

(١) هناك نقطة ضعف أخرى فى أمثال هذه التجارب سنشير إليها فيما بعد؛ انظر الفصل التالى.

وعلى ذلك فإن علم الجمال والدراسات غير الفلسفية للفن يكمل كل منهم الآخر. فعلم الجمال ليس بديلا عن أبحاث علم النفس وعلم الاجتماع وغيرهما من الميادين، ولا بد له من أن ينظم نتائجها ويرتبها حتى يصل إلى اعتقادات سليمة عن الفن. كما أن الدراسات غير الفلسفية تستطيع الانتفاع من هذه الاعتقادات فى توجيه أبحاثها. وينبغى علينا أن نكون على استعداد لتغيير اعتقاداتنا فى ضوء الشواهد الجديدة. كما ينبغى أن تتخذ الفروع الأخرى. كعلم النفس، من اعتقاداتنا المعدلة بدورها مرشدا لأبحاثها التى ترمى إلى كشف مزيد من الشواهد. هذه هى الطريقة التى تقدم بها كل معرفة بشرية، وتلك عملية ليست لها نهاية.

° ° °

الحجة الثانية:

إن دراسة علم الجمال عقيمة، لأن قيمة الفن لا تعرف إلا بواسطة تجربة شخصية مباشرة. فلو شئت أن تعرف طبيعة الأعمال الفنية وتفهم معنى تذوقها والاستمتاع بها، فكل ما عليك هو أن تمر بالتجربة المباشرة، تجربة مشاهدتها والاستماع إليها. أما إذا حاولت أن تفعل ذلك بالتفكير فى الفن والكلام عنه، فإن مآلك حتما – كما تقول هذه الحجة – إلى الإخفاق.

هذه حجة قديمة جدا، وهى مازلت شائعة جدا حتى يومنا هذا والواقع أن مثل هذه الحجة لم توجه فقط ضد علم الجمال، بل لقد وجهت أيضا ضد كثير من المواقف النظرية الأخرى تجاه التجربة البشرية. وأول ما نود أن نقوله هو أن من الواضح أن ممارسة تجربة معينة تختلف فى نواح كثيرة عن التفكير فيها أو معرفة شىء عنها. فأكل وجبة ليس مماثلا لدراسة علم وظائف الأعضاء أو التغذية؛ ورؤية اللون الأحمر ليست مماثلة لصياغة قوانين فى علم الضوء. وبالمثل فإن قراءة رواية أو سماع سيمفونية يختلف عن الاختبار النقدى لاعتقاداتنا عن الفن، وإذن فهذه الحجة تفيد فى الحيلولة دون الخلط بين هذين الأمرين، هذا إذا لم تكن لها أية فائدة أخرى. فدراسة علم الجمال لا يمكن أن تكون بديلا عن التذوق العميق المباشر للفن.

غير أن ما نحن بصدده هو فهم تجربتنا. وليس ثمة تجربة تفسر ذاتها. فتجربة رؤية اللون الأحمر لا تفسر كيف نتوصل إلى ممارسة هذه التجربة، أو ما هي العمليات التى تحدث أثناء ممارسة التجربة. ولابد لمعرفة ذلك من أن نأخذ على عاتقنا دراسة تركيب أعيننا وجهازنا العصبى، وطبيعة الموضوعات الفيزيائية، والضوء، الخ. ولا يستطيع أحد أن ينكر، بطريقة جدية، أننا قد اكتسبنا بهذه الطريقة معرفة مؤكدة عن الإحساس البصرى. إن هذا النوع من المعرفة التصورية (Coneptual) يتسم بأنه أوسع من الرؤية المجردة للون فى أية تجربة بعينها. وهو يتمثل فى مبادىء وتعميمات لا تصدق على تجربة رؤية واحدة فحسب. بل تصدق على عدد ضخم من هذه التجارب. وكما قلنا من قبل فإن هذه المعرفة مختلفة عن المعرفة المكتسبة بالإحساس، ولكنها لا تقل عنها أهمية.

وبالمثل فإن الحجة القائلة إننا لا نستطيع أن "نعرف" الفن إلا بتجربة مباشرة لا تبدو مقبولة إلا لأن لفظ "نعرف" هذا غامض. فنحن نريد أن نتعلم ما هى الظروف التى تصبح لنا فيها تجربة تذوق جمالى، وعلى أى نحو تختلف هذه التجربة عن سائر التجارب الإنسانية. غير أننا لا نستطيع أن نعرف ذلك أبدا من التجربة الخرساء ذاتها، بل لابد لنا من أن نحلل كثيرا من هذه التجارب ونقارنها ونفكر فيها حتى نكتسب فهما عقليا وبالمثل فإن التجربة وحدها لا تستطيع أبدا أن تفسر ما الذى نعنيه عندما نتحدث عن "الفن الجميل"، وكيف يختلف عن الموضوعات غير الفنية. وهنا أيضا نجد أن التفكير حول مجموعة كبيرة من الموضوعات ينبغى أن يعقب التجربة المباشرة لواحد منها. ومالم يحدث ذلك، فإن التجربة البشرية تكون محدودة بدرجة مؤسفة.

ومع ذلك قد يقال إن المعرفة التصورية خارجة تماما عن مجال تجربة الإدراك المباشر للفن. فأى شىء قد نفكر فيه عن "الفن" لا صلة له باستمتاعنا بالإعمال الفنية الخاصة. غير أن هذا بدوره غير صحيح، كما سأحاول أن أثبت عند مناقشتى للحجة التالية.

• • •

الحجة الثالثة:

إن دراسة علم الجمال ضارة. لأنها تجمد اهتمامنا بالفن، وتقضي على حيوية الأعمال الفنية وروعتها. وقد كتب الشاعر كيتس يقول:

ألا يفر كل ما هو خلاب هاربا
بلمسة مجردة من الفلسفة البادرة؟ ...
إن الفلسفة لتحبس أجنحة الملاك،
وتقهر كل الأسرار بالمسطرة والخط،
وتفرغ الهواء المسكون،والمنجم المحاط بالأسرار
وتفكك نسيج قوس قزح.

(لاميا Lamia)

هنا يتحدث كيتس باسم الكثيرين ممن لديهم حساسية صادقة للفن وولع به فلو حللنا الفن وحاسبناه على كل صغيرة وكبيرة، لجعلنا منه شيئا جامدا باهتا، فلا يعود كائنا تشيع فيه الحياة والنشوة المثيرة للخيال والقوة الانفعالية، بل إننا "نقتله لكى نشرحه". ولو توقفنا لكى نفكر في تجربتنا المتعلقة بتذوق الفن، وحاولنا أن نفهم العناصر التى تؤلفها. لكان في ذلك خنق لهذه التجربة، وإذن فلنتخل عن هذا التحليل، ولنكتف بالاستمتاع بالفن، بطريقة تلقائية، وحتى أقصى مدى ممكن. فما علم الجمال إلا ضرب من التجديف ينزع السر عما هو غال نفيس، ولو أطلقنا له العنان "لحبس أجنحة الملاك".

ولو كانت هذه الحجة الموجهة ضد دراسة علم الجمال صحيحة، لكانت أقوى الحجج على الإطلاق: إذ لا يمكن أن يعاب على أن أى نشاط أكثر من كونه يحطم القيم الإنسانية. ولو كان علم الجمال يفسد بالفعل تذوقنا للفن، بحيث لا يعود الفن شيئا مثيرا يمكن الاستمتاع به، لكان ذلك أقوى سبب ممكن للامتناع عن دراسته. ولكن هل لعلم الجمال مثل هذا التأثير حقا؟

هذا جائز، ولكنا إذا أدركنا ما نفعله بوضوح، لما تعين أن يؤدى إلى ذلك. والخطر الأكبر الذى ينبغي تجنبه هو خطر الخلط بين تجربة التذوق المباشرة وبين المعرفة الانعكاسية المتعلقة بالفن، وهما الأمران اللذان ميزنا بينهما عند مناقشة

الحجة الثانية. ونحن نقع فى هذا الخلط عندما نستخدم العمل الفنى فى اختبار اعتقاد أو نظرية معينة عن الفن تكون لها أهمية بالنسبة إلى دراستنا الجمالية. بدلا من أن نستجيب لسحره ولتأثيره الطاغى. فالإقبال على الفن بمثل هذا الاهتمام العقلى ليس هو الطريق إلى تذوقه. وبالمثل فإننا لو حاولنا أن نحلل تجربة التذوق من أجل الوصول إلى فهم لها، فلن نعود قادرين على الانتباه للموضوع الفنى، بل إن هذه التجربة. شأنها شأن معظم تجاربنا الأخرى. ستنهار أو يتغير طابعها عندما تتعرض للاختبار الواعى بذاته. وعندئذ تكون النتيجة خسارة لنا. ذلك لأن "الأرجح أن تذوق الجمال افضل من فهمه"[1]. كما قال الأستاذ "لى Lee". وليس هذا حكما صحيحا فحسب. بل إن من الواجب تأكيده بحذف كلمة "الأرجح". فهذا الحكم يظل صحيحا حتى على الرغم من أن مسائل علم الجمال يمكن أن يكون لها فى ذاتها قدر كبير من الطرافة والإثارة.

ومع ذلك فإن عملية إيضاح اعتقاداتنا وتبريرها ليست منفصلة تماما عن تذوقنا للفن، كما قلنا من قبل. فإن الأهمية الأولى لاعتقاداتنا ترجع إلى أننا نسلك فى ضوء ما نعتقد. فاعتقاداتنا عن الفن وما يجعل له قيمة تتحكم فى نظرتنا إلى الأعمال الفنية وفيما نحاول أن "نستخلصه" منها. وهناك فارق كبير بين الاعتقاد بأن للفن قيمة لأنه مما يلذ لنا أن نراه أو نسمعه، والاعتقاد بأن وظيفته هى أن يخلق إثارة انفعالية، وكذلك بين هذين معا والاعتقاد بأن ما ينبغى أن نبحث عنه فى العمل الفنى هو شخصية الفنان. فلنفرض مؤقتا أن كل واحد من هذه الاعتقادات، أو جميعها باطل. ولنفرض أن الفن ليس فى حقيقته ما تقول به هذه الاعتقادات. عندئذ لا يكون معتنقو هذه الاعتقادات مستمعين فعلا بالقيمة الحقيقية للفن، أو يكون قدر كبير من قيمته قد فاتهم. أما الاختبار النقدى لاعتقاداتهم، وبحث اعتقادات الآخرين، فقد يؤدى إلى نظرة أسلم إلى الفن. وبالتالى يجعل تجاربهم الفنية أكثر حيوية وإرضاء. فتحليل الفن، الذى تعترض عليه الحجة الثالثة، قد يكشف عن قيم جديدة ومجالات جديدة للاهتمام فى الفن. وعندما

---

[1] هارولدن. لى: "الإدراك الحسى والقيمة الجمالية" ص٩

Harold N.Lee: "Perception and Aesthetic Value", P. 9.Prentice – Hall Englewood Cliffs. N.J.

يحدث ذلك - وكثيرا ما يحدث - فإنه يؤدى إلى تكذيب الحجة. ذلك لأن خير دليل على أن دراسة الجمال لا تؤدى إلى تبلد إحساسنا بالفن هو أنها كثيرا ما تجعل تذوقنا أكثر رهافة وإرضاء.

على أن الحجة الثالثة لم تكن موجهة ضد علم الجمال وحده، بل أيضا ضد كل نوع من الحديث عن الفن "وتشريحه". وهذه الفئة الأخيرة تشمل المقررات الدراسية والمحاضرات فى الفن وفى "التذوق الفنى". والواقع أن المقررات الدراسية المتعلقة "بالتذوق الفنى" كثيرا ما تكون بعيدة كل البعد عن تنمية الاهتمام بالفن. فهى فى كثير من الأحيان تقضى على أى اهتمام قد يكون لدى الطالب فى بادىء الأمر. ولهذا السبب يتحدث الكثيرون الآن عن "التذوق الفنى" وفى أعينهم نظرة ازدراء وسخط. وفى اعتقادى أن السبب الرئيسى الذى يجعل هذه المقررات الدراسية ضارة إلى هذا الحد فى كثير من الأحيان، هو أنها تطمس التمييز بين الاستمتاع بالفن والكلام عنه. ولكنا حين نفهم هذا التمييز، نستطيع أن نطبقه على تعليم "التذوق الفنى". وعندئذ يستطيع مثل هذا التعليم أن يتجنب الأخطاء الرئيسية التى ألحقت به فى الماضى أبلغ الأضرار. وهكذا فإن هذا الميدان، شأنه شأن ميدانى علم النفس والنقد الفنى، يستطيع أن ينتفع من أية مناقشات كتلك التى نقوم بها الآن.

° ° °

الحجة الرابعة:

إن دراسة علم الجمال عقيمة لأن الأعمال الفنية فريدة تماما، بحيث لا نستطيع أبدا أن نجد أى شىء يصدق على الفن بوجه عام. فعلم الجمال يبحث فى طبيعة وقيمة الفن "بوجه عام". وعلى ذلك فإنه يحاول أن يحدد ما هو مشترك بين الأعمال الفنية الخاصة، غير أن الأعمال الفنية لا تشترك إلا فى القليل، أو لا تشترك فى شىء على الإطلاق. بل إن كل عمل فنى بعينه فريد فى نوعه، لا يشبه أى شىء آخر. فلنتأمل قصيدة لوورد زورث، وأوبرا لفاجنر، ولوحة لبيكاسو. إننا نسمى هذه كلها "أعمالا فنية". ولكن ما أعظم الفارق بينها! إنها تختلف على أنحاء واضحة معينة - إذ أن أحدها يتألف من كلمات، والثانى من زيوت على

قماش، الخ، والأهم من ذلك أن التجربة التى يثيرها أحدها فنيا لا تشبه على الإطلاق تلك التى يثيرها الآخر. وهذا التفرد بعينه هو الذى نعتز به فى العمل الفنى. فالعمل هو العمل نفسه، وهو يختلف عن كل ما عداه فى العالم. ولو حاولت أن تقول لشخص غارق فى الحب إن موضوع حبه "لا يختلف عن أى إنسان آخر – فهو حيوان من الثدييات له رجلان وجهاز عصبى معقد"، لنفد صبره منك، ولكان على حق فى ذلك. فبرغم صحة ما تقول، فإنك تغفل نفس السمات المميزة للمحبوبة، التى تنفرد بها ذاتها الساحرة عن سائر البشر ومثل هذا يصدق على الفن. فإذا فكرت فى عمل تشعر نحوه بإعجاب خالص، وليكن رواية أو لحناً، لوجدت أنك تحبه نظراً إلى السمة المميزة له. وهى الإثارة الخالصة للقصة أو جاذبية اللحن، فالأعمال الفنية ليست مثل دبابيس الورق أو السيارات التى تخرج من مصنع واحد، كلها متشابهة وكل منها مماثل فى وجودته للآخرين. وهكذا تنتهى هذه الحجة إلى أن من العقيم أن نحاول الوصول إلى أية تعميمات عن "الفن"، كتلك التى يحاول علم الجمال أن يصل إليها.

هذه الحجة على قدر كبير من القوة؛ وينبغى أن نفكر فيها بجدية تامة.

إننا نعرف الأشياء، إلى حد بعيد، عن طريق السمات أو الخصائص التى تشترك فيها مع أشياء متعددة أخرى. فلنتأمل معرفة بسيطة مثل " هذه المنضدة خضراء". إن معرفة أن هذا الشىء منضدة، وليس كرسياً أو قطاً، يقتضى منا أن نتعرف على خصائص معينة تتمثل فى مناضد أخرى – إذ أن لها أرجلاً، وهى تُستخدم لوضع وجبات الأكل، وتباع فى محلات الأثاث، الخ. وبالمثل فالقول إنها "خضراء" يفترض معرفتنا بالتشابه بين لونها وبين لون أشياء أخرى– كالزرع والأعلام والملابس التى ترى فى عيد القديس باتريك[*]. ولو لم تكن الأشياء متشابهة فيما بينها فى نواح معينة لما أمكننا التعرف عليها أو تصنيفها. ولو وجدنا أمامنا على حين غرة شيئا مختلفا من جميع الأوجه عن أى شىء آخر عرفناه من قبل، لوقفنا إزاءه حائرين تماما، ولكنا أشبه بالشخص الهمجى الذى يرى طائرة لأول مرة. ولكن حتى الهمجى ذاته يحاول أن يتغلب على جهله عن طريق وصف هذا

[*] عيد قديس ايرلندا الكبير، يحتفل به فى ١٧ مارس من كل عام بارتداء ملابس وغطاءات للرأس خضراء اللون. (المترجم)

الشيء الغريب على أساس تشابهه مع ما رآه من قبل - فيسميه "طائرا ضخما". وربما كان أفضل أمثلة التفرد التام هو فكرة الله. فقد أكد التراث المسيحى مرارا أننا لا نستطيع أن نسمى الله أو نصفه، لأنه مختلف تماما عن أى كائن آخر. ونحن بالطبع نستخدم ألفاظا مبنية على تجربتنا الخاصة. كما يحدث حين نقول إن الله محبة أو أنه عادل. غير أن هذه ليست إلا تقريبات ضعيفة الصلة بالأصل، إذ أن الطبيعة "المتعالية" لله ليست فى واقع الأمر مماثلة لأى شيء مما رأينا أو عرفنا.

والآن، فلنطبق هذه الطريقة فى الاستدلال على الفن - فكما نقول إن موضوعات معينة مناضد، فإنا نقول أيضا إن بعض الموضوعات أعمال فنية. ويبدو أن هذا ينطوى ضمنا على القول بأن هناك بالفعل خصائص مشتركة بين هذه الموضوعات، تتشابه بفضلها. والسؤال بالنسبة إلى علم الجمال هو: "ما هى هذه الصفات التى تجعل من الشيء عملا فنيا؟".

على أن المدافعين عن الحجة الرابعة ينكرون أن تكون هناك أية خصائص كهذه، إذ أن الأعمال الفنية، على ما يقولون، فريدة. ومع ذلك فإن هذا الرأى لا يدعم حجتهم. ذلك لأن كل شيء فريد فى ناحية معينة. فهذه المنضدة تشبه المناضد الأخرى، ومن هنا كان فى استطاعتنا معرفتها ووصفها بأنها منضدة. ومع ذلك فإن هذه المنضدة فريدة، لأنها توجد فى هذه الغرفة بعينها، وفى قرصها هذه القطعة المحفورة الغريبة الشكل، وهى إرث تعتز به العائلة. فكل الأشياء إذن فريدة فى جوانب معينة، متشابهة فى جوانب أخرى. ولكل إنسان سمات جسمية أو نفسية تميزه. مع ذلك فإن هذا لا يمنعنا من الاعتراف بتلك الخصائص المشتركة بين الناس جميعا. ففردانية الشيء فى نواح معينة لا تحول بيننا وبين معرفته.

ومن الجائز أننا سنجد، خلال دراستنا، أن أوجه الاختلاف بين الأعمال الفنية أهم بكثير من أوجه الشبه بينها. وقد نجد أن الجوانب التى تتشابه فيها الأعمال الفنية تافهة. وقد لا تفسر هذه السمات المشتركة القيمة التى نجدها فى الفن، مثلما أن الوصف السطحى الذى اقتبسناه من قبل لا يفسر قيمه المحبوبة. فإذا كان الأمر كذلك، كان خيرا لنا أن نكف عن الكلام عن "الفن" بوجه عام، وأن نكرس وقتنا للفنون الخاصة - كالشعر والموسيقى والعمارة، الخ - ولأعمال فنية

خاصة. ولكن كيف نتخذ هذا القرار ما لم نبحث بالتفصيل فى طبيعة الفن، عن طريق اختبار أعمال فنية وبحث النظريات الرئيسية فى الفن؟ وبعبارة أخرى فإن الطريقة الوحيدة التى نستطيع بها أن نكتشف وجود أوجه شبه هامة بين الأعمال الفنية هى دراسة علم الجمال. إن الحجة الرابعة يبدو أنها تقدم مخرجا سهلا، لأنها تقطع الطريق على الدراسة منذ البداية الأولى. ولكنها لم تقدم إثباتا لموقفها، ولا يمكنها أن تفعل ذلك مالم نكن قد أتممنا دراستنا. أما أن نقول من بادئ الأمر إن من المستحيل إيجاد تعميمات هامة عن الفن، فما ذلك إلا تعنت بحت فى الرأى.

على أن لهذه الحجة فائدتها، بالرغم من كونها غير حاسمة. فهى تدفعنا إلى أن نتذكر دائما وجود فوارق بين الأعمال الفنية، وبذلك تعصمنا من الانزلاق إلى تعميمات متسرعة عن "الفن" فى الوقت الذى لا نكون فيه قد قمنا إلا باستعراض لأعمال فنية محددة. فمن الواجب أن نعمل فى الفن حسابا لاختلافات الوسائط — كالأدب والتصوير والرقص والسينما وغيرها، وكذلك لاختلافات العصور "والأساليب". وعلى هذا النحو وحده يمكننا أن نكون على ثقة، نسبيا من أننا لم نتجاهل الفوارق البارزة بين الأعمال الفنية أو نتغافل عنها. وهذا أمر لا مفر منه إذا شئنا أن تكون اعتقاداتنا عن الفن منطبقة على وقائع الفن ذاتها. وفضلا عن ذلك فإننا إذا توصلنا إلى بعض التعميمات عن الفن، فينبغى أن نتذكر أن الأعمال الفنية، كغيرها من الأشياء، تتميز بالفردانية مثلما تتميز بالتشابه. ومن الواجب ألا نترك الغشاوة تتراكم على بصيرتنا، فلا نرى فى الأعمال الفنية سوى الخصائص التى تشترك فيها مع أعمال أخرى، ولا ندرك ما هو مميز لها. فهذا أمر لا يقل ضرره فى مجال تذوق الفن عنه فى مجال الحب.

٣- كيف ينبغى أن ندرس علم الجمال؟

كانت مناقشتنا حتى الآن تنطوى ضمنا على جزء كبير من الإجابة عن هذا السؤال. ولكن نظرا إلى أهمية السؤال، فإنا نراه جديرا بإجابة صريحة فى هذا المقام.

أول وأهم ما ينبغى أن يقال هو أن من الضرورى أن ندرس علم الجمال بطريقة نقدية. ومعنى ذلك – كما رأينا من قبل – أننا يجب أن نكون على استعداد لتحدى اعتقاداتنا المتعلقة بالفن، لكى نحدد مواطن القوة والضعف فيها. وهذا أمر

يتعين علينا عمله. سواء أكانت تلك هى اعتقاداتنا نحن أم اعتقادات "الرأى الشائع" أم "سلطة" ما. فلابد لنا أن نطالب بأن يوضح معنى هذه الاعتقادات. ولابد لنا أن نفحص طريقة التفكير التى توصلنا بها إلى هذه الاعتقادات. ونقرر إن كانت سليمة أم لا. ولابد لنا أن نتبين إن كانت هذه الاعتقادات متسقة منطقيا مع اعتقادات أخرى تثبت صحتها أم لا. فإن لم تكن. فلابد من رفضها. وبالإضافة إلى إيضاح معنى اعتقاداتنا وتحليل صحتها المنطقية. ينبغى أن نختبر صواب هذه الاعتقادات بفحص الشواهد المتصلة بها. وهذه تشمل، كما رأينا من قبل. الشواهد التى تتجمع فى ميادين للدراسة كعلم النفس. وتاريخ الفن، والنقد الفنى. أما إذا لم يكن الاعتقاد مؤيدا بشواهد كهذه فإن من الواجب التخلى عنه. وحيث لا تكون الشواهد قاطعة. سلبا أو إيجابا، فإن من واجبنا الامتناع عن الحكم. وعلينا ألا نأخذ أبدا بأى اعتقاد بدرجة من الإقناع تزيد على ما تبرره الشواهد المتوافرة.

أى أن من واجبنا، على حد تعبير الفيلسوف الأمريكى وليم جيمس، أن نحتفظ "بنوافذ الذهن" مفتوحة. فنبحث دائما عن شواهد جديدة. ونغير اعتقاداتنا عندما نجد هذه الشواهد. وينبغى أن نقاوم ذلك الإغراء القائم دائما، وهو إغراء قبول الشعارات الرنانة أو الآراء المتحيزة عن الفن، مهما بدا من جاذبيتها، دون اختبار نقدى لها. أما أولئك الذين يستسلمون لهذا الإغراء فإن خسرانهم مبين: فلاهم قادرون على أن يعرفوا إن كان لاعتقاداتهم ما يبررها، ولا هم يستمتعون بالرضاء والإثارة الحقيقية التى نجدها فى عملية نقد الاعتقادات، وربما كان الأدهى من ذلك كله أن تجربتهم الفنية تكون شوهاء أو عمياء لضعف الاعتقادات التى يخوضون بها ميدان الفن.

ويترتب على ذلك كله أن من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية. وهذا يعنى ضرورة اكتسابنا لأكبر قدر يمكننا اكتسابه من المعرفة الواقعية عن الفن، وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع. فمن الواجب أن يكون من الممكن فهم أى شىء نقوله عن الفن من خلال التجربة العينية. وينبغى أن يصاغ أى اعتقاد أو أية نظرية بوضوح كاف بحيث نستطيع أن نضعه موضع الاختبار أمام الشواهد التجريبية. أما الاعتقاد الذى لا ينجو من الإخفاق فى هذا الاختبار إلا لأن صيغته

تبلغ من الغموض حدا لا نستطيع معه أن نقرر أى الشواهد هى التى تأتى فى صفه أو ضده. أو لأنه يشير إلى ما لا يمكننا ملاحظته أبدا فى التجربة البشرية. فينبغى أن نعده راسبا فى هذا الاختبار. ونصفه بأنه اعتقاد "لم تثبت صحته".

وتعنى دراسة علم الجمال على هذا النحو أن من واجبنا تجنب خطأين كانا عاملين على تشويه كثير من التفكير السابق فى علم الجمال:

١- فكثير من النظريات التقليدية فى الفن والجمال لم تصل إلى استنتاجاتها عن طريق فحص أعمال فنية عينية وتجربة التذوق الفنى. وإنما وضعت صيغة لنظرة مفرطة فى الطموح عن "الوجود". ثم استدلت من هذه على ما ينبغى أن تكون عليه طبيعة الفن. ولقد كانت هذه النظريات "الميتافيزيقية" فى الفن تنطوى أحيانا على استبصارات صحيحة، ولكن لما كانت نظرياتها فى "الوجود" مشكوكا فيها إلى حد بعيد. ولما كانت تتجاهل المعطيات التجريبية للفن والاستمتاع به. فإن النتائج التى تستخلصها كانت فى معظم الأحيان ضئيلة القيمة. وقد وصف عالم النفس الألمانى "فشنر Fechner" هذه النظريات بأنها تسير " من أعلى إلى أسفل". أما نحن فسوف ندرس علم الجمال " من أسفل إلى أعلى"، بحيث نبنى نظرياتنا بقدر استطاعتنا، على الشواهد التجريبية.

٢- قيل عن الفن كلام كثير، وكتبت عنه كتابات متعددة، تهدف ظاهريا إلى تفسير طبيعته وقيمته، ولكنها أدت فى واقع الأمر إلى نتيجة مختلفة كل الاختلاف، إذ أنها لم تكن إلا شعرا خياليا عن الفن. فهناك قدر كبير من علم الجمال، فى الماضى والحاضر، كان مكرسا للتغنى بأمجاد الفن. وذلك بطبيعة الحال شاهد على القوة الكبرى والقيمة الهائلة للفن، إذ أن الناس عادة يكيلون المدح لما هو أقرب إلى قلوبهم. أما لو نظر إلى هذه المدائح على أنها تفسيرات واضحة موثوق منها تجريبيا لطبيعة الفن، لما أدى ذلك إلا إلى الخلط والاضطراب. فلنتأمل مثلا "تعريفات" مزعومة للفن مثل: "الفن هو الحائل الوحيد بيننا وبين الفوضى" أو "الفن هو الوحدة بين الإنسان والطبيعة"، أو "الجمال هو التعبير الأسمى عن الوجود المطلق، كما يفصح عن نفسه من خلال الإنسان" إن عيب هذه التعريفات ليس كونها باطلة، بقدر كونها مفتقرة إلى الدقة، ولا تنبئنا إلا بأقل القليل. وهى

في الواقع تبلغ من الغموض حداً يصعب معه تحديد مصدر نلتمس لديه الشواهد التى نختبرها بها. فلنحاول إذن الابتعاد عن هذا الخيال الشعرى ونحن ماضون فى دراستنا.

وأخيراً، فمن الواجب أن ندرس علم الجمال بإحساسٍ من "حب الاستطلاع". وعلينا أن نحاول الاحتفاظ باهتمامنا "بالكشف" - أعنى بكشف الجديد عن الفن وعن النظريات المختلفة فيه، والنور الذى يتطاير منها عندما تُقدح كل منها ضد الأخرى، وعن علاقات الفن بغيره من مجالات التجربة البشرية. والحق أن دراسة علم الجمال يمكن أن تنطوى على إثارة بالغة بالنسبة إلى المثابرين على البحث والتنقيب، والمتمسكين بالروح "النقدية". وإنا لنجد لدى معظم الطلاب قدراً كبيراً من حب الاستطلاع التلقائى حول هذه المسائل، مالم يُقتل حب الاستطلاع هذا فيهم نتيجة لما يقرأونه فى الكتب المدرسية أو ما يسمعونه فى قاعات الدرس. وكل ما نرجوه ألا تقع دراستنا فى هذا الخطأ.

٤- المجالات الرئيسية للدراسة:

عندما نتحدث عن الفن والاستمتاع به، نستخدم ثلاثة ألفاظ رئيسية: هى "الفن" و "الاستطيقى: و" الجمال". ومن الجوانب الهامة فى مهمتنا أن نصل إلى معان واضحة دقيقة للألفاظ التى يستخدمها الناس دون دقة ودون تفكير. وسوف نكتفى الآن بتقديم تحليل مبدئى لمعنى هذه الألفاظ، والعلاقات بينها، وستكون هذه النقطة بداية لتحليل لاحق. وفضلاً عن ذلك فإن كلاً من هذه الألفاظ يشير إلى ميدان مختلف من ميادين الدراسة فى علم الجمال. ومن هنا فإن المناقشة الحالية ستفيدنا فى معرفة الميادين الرئيسية التى ينبغى أن تتشعب إليها دراستنا، كما أنها ستفسر سبب معالجتنا لهذه الميادين بالترتيب الذى تظهر به فى هذا الكتاب.

إن الناس كثيراً ما يستخدمون ألفاظ "الفنى" و"الاستطيقى" و"الجميل" كلاً محل الآخر. فهم يعبرون عن إعجابهم بموضوع وضع له تصميم بارع رائع فيقولون إنه "فنى بدرجة رفيعة" أو "استطيقى إلى حد بعيد" أو "جميل" غير أن هذا استخدام يدعو إلى الأسف، لأنه يخلط بين ثلاثة أنواع من الوقائع يختلف كل منها عن الآخر كل الاختلاف. وإن معظمنا لندرك هذه الاختلافات ولو بطريقة غامضة.

فلفظ "الفن" يشير إلى إنتاج موضوعات أو خلقها عن طريق نوع من الجهد البشرى. وهكذا نتحدث عن "الفنان الخلاق" وعن نتاج نشاطه، وهو "العمل الفنى". والجمال" يشير إلى جاذبية الأشياء أو قيمتها. أما "الاستطيقى" فهو أقل هذه الألفاظ شيوعا. وعندما يستخدم. يحتفظ فى كثير من الأحيان بمعنى اللفظ اليونانى الذى اشتق منه (Aisthesis). إذ أنه يشير إلى إدراك موضوعات طريفة والتطلع إليها. ومن الواضح أن خلق الموضوعات. وقيمة الموضوعات. وإدراكها. هى أمور مختلفة كل الاختلاف. وسوف تزداد الفوارق بينها وضوحا كلما سرنا فى دراستنا شوطا أبعد.

فتحت عنوان "الفن" نود أن نعرف ما الذى يميز "الأعمال الفنية" من الموضوعات غير الفنية. وما الذى يميز :الفن الجميل "Fine art" بوجه خاص. ولكن كيف يرتبط الفن بما هو "جميل Beautiful "؟

فلنقل فى البدء أنه ليست كل الأعمال جميلة. ففى استطاعتنا جميعا أن نتصور أعمالا ليس لها مذاق أو طابع مميز أو أعمالا قبيحة بمعنى الكلمة. وفضلا عن ذلك فإن هناك أعمالا جذابة أو مثيرة ولكننا لا نميل إلى تسميتها "بالجميلة". وعندما تكون هذه الأعمال محدودة النطاق، وليست لها قيمة طاغية، نصفها بأنها "لطيفة" أو "بهيجة". فيبدو أن من غير المعقول وصف مسرحية كوميدية رخيصة بأنها "جميلة"، وإن كان من الجائز أن نجدها مضحكة إلى حد صاخب. كذلك فإن هناك أعمالا" فنية يبدو أن صفة "الجميل" محدودة جدا بالنسبة إليها. تلك هى الأعمال الفنية الهائلة والشامخة بحق، مثل "الملك لير" لشكسبير والسيمفونية التاسعة لبيتهوفن، وهى أعمال نصفها بأنها "جليلة Sublime". وهكذا فإن من حقنا أن نستنتج أن فئة الأعمال الفنية ليست هى ذاتها فئة الموضوعات الجميلة.

ومن الممكن أن نصل إلى هذه النتيجة ذاتها لو درسنا هذه المسألة من الطرف الآخر: فليست كل الموضوعات الجميلة أعمالا فنية. ذلك لأن فئة الموضوعات الجميلة تضم أيضا موضوعات طبيعية لا تخلقها القدرة الفنية البشرية. فنحن نصف تكوينات السحاب الضخمة، والمناظرة الطبيعية، والأزهار بأنها "جميلة". بل إن

كثيرا من الناس يجدون مظاهر الجمال فى الطبيعة أيسر تذوقا من مظاهر الجمال فى الفن.

وهكذا نستطيع أن ندرك الآن أن دراسة "الفن" تختلف كل الاختلاف عن دراسة "الجمال". فإذا شئنا أن نعرف ما الذى يجعل الشىء جميلا، فلا يمكننا أن نقتصر على دراسة الأعمال الفنية. وإنما الواجب أن نبحث أيضا فيما نعنيه "بالجميل" عندما نصف به مناظر وحوادث فى الطبيعة. ولهذا السبب كان تعبير "فلسفة الفن" أضيق مما ينبغى بالنسبة إلى دراستنا. فعلى الرغم من أن الأعمال الفنية هى أوضح الموضوعات الجميلة وربما أهمها، فإن اهتمامنا لن يكون منصبا على الفن وحده. وفضلا عن ذلك. فقد اتضح لنا الآن أن "الجميل" له فى ذاته معنى أكثر تحددا من أن يصف جميع الموضوعات، الفنية منها وغير الفنية، التى نجدها ذات قيمة. فالأعمال الأدبية تكون أحيانا "تراجيدية"، والسماء المرصعة بالنجوم فى ليلة صيف توصف بأنها "جليلة". وهذان مفهومان ينبغى أن نعمل لهما حسابا فى مناقشتنا للقيمة، إلى جانب مفهوم "الجمال". لهذا السبب أيضا لم يكن من الصواب أن نطلق على نظريتنا اسم "نظرية الجمال" أو "فلسفة الجمال".

فلننتقل الآن إلى بحث طريقة ارتباط "الاستطيقى" "بالفن" و"الجمال". لقد اقتصرت حتى الآن على القول إن "الاستطيقى" يدل على "الرؤية" أو الإدراك، فأى نوع خاص من الإدراك يدل عليه هذا اللفظ؟ نستطيع أن نبدأ الإجابة عن هذا السؤال إذا تأملنا الطرق المتعددة التى يمكن بها إدراك العمل الفنى. فمن الممكن النظر إلى العمل الفنى على أنه وثيقة للدعاية، مثل "كوخ العم توم" الذى أشرنا إليه من قبل. وفى هذه الحالة يكون اهتماما منصبا على أهميته فى تشكيل الرأى العام. أو قد ندرس العمل، كما يفعل المؤرخ وعالم الاجتماع، على أنه انعكاس للعصر أو الحضارة التى أنتج فيها. وهكذا فإن رسوم الشعوب البدائية يمكن أن تساعد على تفسير اعتقاداتها الدينية وأساطيرها، والكتابات الأولى لهمنجوى يمكن أن تستخدم فى دراسة الحالة الذهنية لأمريكا فى فترة الحرب العالمية الأولى. وفى هذه الحالات كلها تكون أهمية العمل راجعة إلى شىء خارج عنه، هو أصله أو نتائجه. غير أن هذه ليست هى الطريقة التى ننظر بها عادة إلى الفن. فنحن عادة نقرأ الكتب

ونستمع إلى الموسيقى لأنها طريفة أو ممتعة فى ذاتها. ونحن نطرح جانيا أى اهتمام يصرف أنظارنا عنها. وينصب على أمور كالتاريخ أو الحركات الاجتماعية. هذا النوع من التجربة يختلف اختلافا ملحوظا عن الاهتمام بالعمل لأى غرض خارج عن مجاله. ولفظ "الاستطيقى" يميز هذا الإدراك لموضوع ما من أجل ما فيه من طرافة أو أهمية كامنة.

فليس فى وسعنا أن نقدر القيمة التى يملكها عمل فنى فى ذاته إلا إذا أدركناه بطريقة استطيقية. أما إذا كان اهتمامنا بالعمل لا يرجع إلى كونه أداة لتحقيق هدف آخر معين. فأنا لا نستطيع أن نتذوقه بوصفه مجرد قصة أو لوحة. فعندما نتحدث عن تذوق الفن أو "الاستمتاع" به. فإن ما نعنيه هو القيمة الكامنة أو الاستطيقية للفن. ولن يكون فى وسعنا أن نفهم هذه القيمة، التى هى أهم أنواع القيم فى الفن، إلا حين نفهم الإدراك الاستطيقى. الذى يطلعنا عليها. وعندما يتم لنا ذلك، يصبح فى إمكاننا أن نتجنب الخلط بين قيمة موضوع فنى عندما يستمتع به فى ذاته وبين القيمة التى قد تكون له لأغراض أخرى. وأنه لما يدعو إلى الدهشة أن نرى إلى أى مدى يخلط الناس بين الاثنين. فهم فى كثير من الأحيان يقولون إن العمل "جيد" أو "جميل" لمجرد كونه يزيد الناس تقوى أو يدعم العقيدة الدينية. غير أن من الممكن أن تكون للعمل نتائج كهذه ويظل مع ذلك ضئيل الشأن فى ذاته إلى أبعد حد. ففى وقت الحرب، نجد أن الأناشيد أو اللافتات ذات الفعالية فى إثارة روح الولاء للوطن كثيرا ما يتضح أنها أدنى قيمة عندما ينظر إليها على أنها موسيقى أو تصوير. وبالمثل فمن الجائز أنك تعرف أناسا يعلنون إعجابهم الصريح بأعمال فنية لمجرد كونهم معجبين بحياة الفنان - إذ كانت له مغامرة حب انتهت بمأساة، أو كان يعانى مرضا معينا، أو فر هاربا من وطنه الأصلى. ولكن من الممكن قطعا أن تكون حياة الفنان مثيرة ويكون إنتاجه الفنى سقيما إلى أبعد حد، وإذن فأمثال هؤلاء الناس يمتدحون الفن لأسباب غير صحيحة، والأهم من ذلك أن هذه المسائل الأخرى تستحوذ عليهم إلى حد أنهم لا يدركون العمل ذاته أبدا. فهم يعجزون عن تذوق ما فيه من متعة كامنة. والحق أن أى واحد منا يمكن أن يقع ضحية هذا النوع من الخلط. وعلى ذلك فلا بد لنا من دراسة الطبيعة المميزة "للرؤية"

"الاستطيقية" لكى نتأكد من أننا ندرك العمل على نحو من شأنه أن يكشف لنا عن قيمته الكامنة. لذا فإننا سندرس التجربة الاستطيقية فى الفصلين التاليين لكى ندرك مدى اختلافهما عن الطريق الأخرى فى النظر إلى الفن.

ومن الواضح أن إدراكنا الاستطيقى لا ينصب على الأعمال الفنية وحدها. بل يمتد أيضا إلى الأشياء الطبيعية. فنحن ننظر إلى شجرة ضخمة ملتوية. أو إلى الأمواج المتلاطمة على الشاطىء، لأنها فى ذاتها طريفة أو درامية، وبعبارة أخرى فإن موضوعات الإدراك الاستطيقى ليست هى الموضوعات الفنية وحدها. وفضلا عن ذلك فإن الموضوعات التى تدرك بطريقة استطيقية ليست كلها جميلة. بل قد تكون أيضا "لطيفة" أو "هزلية " أو جليلة". وهكذا يتضح أن مفهوم "الاستطيقى" هو أوسع المفاهيم الثلاثة التى بدأنا بها – وهى "الفن" و"الجمال" و"الاستطيقى". ذلك لأن الموضوعات التى ندركها لطرافتها الكامنة – أعنى الموضوعات الاستطيقية – تشتمل إلى أعمال فنية وعلى موضوعات طبيعية معا. أى على ما هو جميل وما له قيمة بالنسبة إلى الإدراك الاستطيقى على أنحاء أخرى.

لقد أوضحنا الآن أن من الضرورى فهم الإدراك الاستطيقى قبل أن نستطيع التمييز بين القيم الكامنة للفن وبين استعمالاته غير الاستطيقية. وأود الآن أن أبين أن دراسة الإدراك الاستطيقى ينبغى أن تسبق أيضا مناقشة الجمال.

فقد افترضنا أن "الجميل" يشير إلى ما له قيمة استطيقية على نحو معين. وهذا الافتراض سليم فى عمومه. ومع ذلك فإن لفظ "الجميل"، شأنه شأن كثير من ألفاظ المديح فى لغتنا، كثيرا ما يستخدم بطريقة تفتقر إلى التحديد والدقة. وما أن نصبح "ناقدين" لطرقنا فى الكلام أو التفكير، حتى نصبح واعين بذلك. فكثيرا ما يعنى الناس بلفظ "الجميل"، ليس فقط كون الشىء جذابا إذا ما نظر إليه استطيقيا، بل أيضا كونه ذا قيمة لأغراض أخرى – كما فى قولنا "إن لاعب الكرة أرسل قذيفة جميلة" أو "ما أجمله من يوم للرحلات" أو "فتاحة معلبات جميلة". هنا يكون معنى اللفظ استطيقيا فى جزء منه. وغير استطيقى فى جزء آخر. ولكن فى كثير من الأحيان يستخدم لفظ "الجميل" دون تمييز للتعبير عن المدح أو الاستحسان، دون أية دلالة استطيقية على الإطلاق. وهكذا فإن متفرج الكرة المتحمس قد يهتف

"جميل" إذا ما صدر حارس المرمى الكرة لفريقه، حتى على الرغم من أنه أساء الحكم على الكرة في البداية، ووصل إليها بطريقة لا رشاقة فيها، وكان على وشك أن يدعها تفلت من يده. وبالمثل يقول كلايف بل "Clive Bell" عن عبارة "امرأة جميلة" إننا نعيش في عصر طريف. فعند رجل الشارع يكون لفظ "جميل" في معظم الحالات مرادفاً للفظ "مرغوب" ولا يدل اللفظ بالضرورة على أية استجابة استطيقية على الإطلاق"[1].

إن من الضروري أن نتعلم التمييز بين المعاني الجمالية والمعاني غير الجمالية لأمثال هذه الألفاظ إذا ما شئنا أن نصل إلى الوضوح في تفكيرنا وكلامنا. وبدون هذا الوضوح تظل اعتقاداتنا عن الفن والتجربة الاستطيقية مختلفة مضللة بالضرورة. وإذن، فلا بد لنا أن نحاول فهم طبيعة التجربة الاستيقطية . ولذا سنبدأ بها دراستنا في الاستطيقا.

---

(1) كلايف بل: الفن
Clive Bell: "Art" (London, chatto and Windus, 1947) P.15.

المراجـع

فى قائمة المراجع هذه، وفى جميع القوائم التالية، سنشير بالعلامة(•) إلى المراجع التى نوصى بها بصورة خاصة، نظراً إلى فائدتها للطالب في مرحلة دراسته الجامعية.

(•) دوكاس، س. ج. "الاستطيقا وأوجه النشاط الاستطيقية"

Ducass, C. J., "Aesthetics and Aesthetic Activities", Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. V(March 1947), 165- 176.

(•) فيفاس، إليزيو، وكريجر، مرى (الناشران) : مشكلات الاستطيقا.

Vivas, Eliseo, and Krieger, Murray, eds,: The Problems of Aesthetics. N. Y.,Rinehart, 1953, Part I.

– تشاندلر (ألبرت) : الجمال والطبيعة البشرية.

Chander, Albert R. : Beauty and Human Nature.N. Y.,Appleton – Century, 1934, Chap. 5.

– جوس، تشارلس: "حول مادة مقرر دراسى فى التمهيد للإستطيقا"

Gauss, Charles E.,"On the Content of a Course in Introductory Aesthetics",Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. VIII (Sept. 1949)P. 53 – 58.

– جرين، تيودور: الفنون وفن النقد. (المقدمة)

Greene. Theodore M. : The Arts and the Art of Criticisn, Princeton U.P., 1947. Introduction.

– أزبورن، هارولد: "الاستطيقا والنقد"

Osborne, Harold: Aestheties and Criticism. N, Y., Philosophical Library, 1955, Chap. II.

– برول، د. د: الحكم الاستطيقى. (الفصل السادس عشر)

Prall, D. W.: Aesthetic Judgment. N. Y., Growell 1929.

– ستولنيتز، جيروم: "البناء الشكلى للنظرية الاستطيقية"

Stolnitz, Jerome: " On the Formal Structure of Esthetic Theory", Philosophy and Phenomenological Resarch, vol XII (March 1952), P. 346 – 364.

أسئلة

١- دونّ بأكبر قدر ممكن من الوضوح الاعتقادات التى تأخذ بها الآن بشأن معنى "الفن الجميل" (Fine art) و"الجمال (Beauty)". هل صادفت معانى أخرى لهذه الألفاظ فى الكتب الخاصة بالفن، وفى البرامج الدراسية الخاصة بالفنون المتعددة، الخ؟ وكيف تدافع عن طريقة فهمك الخاصة للفظى "الفن و "الجمال" ضد طرق الفهم المخالفة هذه؟

٢- اختر عملاً فنيا تعرفه معرفة وثيقة: ما الذى "تبحث عنه" بالضبط فى هذا العمل؟ وهل من الممكن أن يدرك العمل بطريقة أخرى، بحيث يتركز الانتباه على جوانب فى العمل تغفلها أو تجهلها. وهل هناك نظرية معينة فى طبيعة الفن تفترضها مقدماً طريقتك فى النظر إلى العمل؟

٣- هل تعتقد أن الباحث الاستطيقى ينبغى أن يكون قادراً على خلق الفن؟ وهل تعتقد أن الناقد الفنى ينبغى أن تكون له مثل هذه القدرة. وبالعكس، هل تعتقد أن الفنان الخلاق ينبغى أن تكون له معرفة بالاستطيقا؟ اشرح إجابتك فى كل حالة.

٤- أى الحجج الأربع التى يُعترض بها على دراسة الاستطيقا تبدو فى نظرك أقوى من الأخريات؟ ولماذا؟ هل تستطيع أن تفكر فى أية حجج أخرى لإثبات عقم الدراسة الاستطيقية؟

إن الناس لا يعلمون إلا أقل القليل عن أذواقهم الخاصة، وكثيراً ما يخيب أملهم عندما يحصلون على ما ظنوا أنهم يريدونه. والغرض الرئيسى للاستطيقا هو أن تساعدنا على استيضاح أذواقنا والشعور بها عن وعى." (كيت جوردون: "الاستطيقا"، ص٥ (Kate Gordon: Esthetics (N.Y.,Holt, 1909))

٥- ما الذى تظن أن المؤلفة تعنيه بعبارة "الشعور بأذواقنا عن وعى"؟ هل تعتقد أن الاستطيقا ضرورية لهذا الغرض؟ إلا يمكن أن نصبح شاعرين بأذواقنا عن وعى عن طريق مجرد التفكير فيما نحبه وما لا نحبه فى الفن؟ أم أن هذا التفكير يؤدى بنا إلى الاستطيقا؟ .



الفصل الثانى

الموقـف الجمـالى

ذكرنا فى نهاية الفصل السابق أن لفـظ "الاسـتطيقى" يـدل علـى أعـم وأهـم مفهوم من مفاهيم دراستنا. فهو يشير إلى موضوعات قد تكون أعمالاً فنيـة وقـد تكـون موضوعات فى الطبيعة. كما يدل على أشياء جميلة وأشياء تكون لهـا قيمـة بالنسـبة إلى الإدراك الحسى على أنحاء أخرى - كالأشياء "اللطيفة" والجليلة والهزليـة. وقـد اقترحت، بصفة مؤقتة، أن يقال عن الموضوع إنه "استطيقى" كلما أدركناه على نحـو معين - أى كلما نظرنا إليه لمجرد النظر إليه والتمتع به. لا لأى غرض آخر. وعلينا الآن أن نحلل هذا الاقتراح ونتوسع فيه.

فنحن نحدد مجال الاستطيقى على أساس نوع مميز من "النظر". وهذا يعنى أننا لم نقل شيئا عن الموضوعات التى تُدرَك علـى هـذا النحـو، فنحـن نـترك مسـألة تحديد كنه هذه الأشياء، والصفات التى تجمـع بينـها، إن كـانت هنـاك مثـل هـذه الصفات – نترك هذه المسألة مفتوحة، غير أن هناك عدة نظريـات تقليديـة فـى علـم الجمـال تتخـذ هـذا الموقـف، فـهى لا تبـدأ، مثلنـا، بالتسـاؤل: "مـا هـى التجربـة الاستطيقية؟ " وإنما تنظر إلى لفظ "الاستطيقى" على أنه يدل على سمات معينة تتسم بها بعض الأشياء، وتكون بفضلـها جميلـة، علـى حـين أن الأشـياء الأخـرى تفتقـر إليها، وبعد ذلك تأخذ هذه النظريات على عاتقها مهمـة الاهتـداء إلى هـذه السـمات على وجه التحديد. وعندما يتم الاهتداء إلى هـذه السـمات المـيزة، تكـون هـى التـى تؤلف المجال الاستطيقى فى التجربة.

غير أننا لا نسير فى دراستنا على هذا النحو. فلماذا؟ لا بد لنا، لكى نكـون "نقديين" بالمعنى الصحيح، من أن نقدم تبريداً لنظرتنا هذه. ولهذا التبرير شعبتان:

فأولاً، يلاحظ أن المحاولات التقليدية لتفسير قيمـة الفن والجمـال بواسـطة سمة "استطيقية" مميزة قد اتضح أنها محدودة أكثر مما ينبغى. فهى لم تعمل حساباً للتنوع الهائل للأعمال الفنية، ولكل الأشياء الأخرى المختلفة كل الاختـلاف، والتـى

يهتم الناس بالتطلع إليها. فالسمة التى نُظر إليها على أنها أساس تعريف "الاستطيقى" وهى "الانسجام"[1] بوجه خاص، قد فُسّرت على نحو مختلف لدى مختلف المفكرين والعصور. وهى فى عمومها سمة الأعمال الفنية التى يجدها الناس فى عصر تاريخى معين أو حضارة معينة جذابة أو تدعو إلى الإعجاب. ومع ذلك فإن هذه السمة تُعرض علينا كما لو كانت هى السمة المشتركة بين جميع الموضوعات الاستطيقية، بحيث يُستبعد أى موضوع يفتقر إليها من مجا الاستطيقا. وهكذا ينظر إلى الفن الذى ينتمى إلى أسلوب معين، أو إلى ذوق عصر معين، على أنه أنموذج كل قيمة استطيقية. ومع ذلك فلا مفر من أن يظهر بمضى الوقت فن مختلف كل الاختلاف. وهذا واحد من الأسباب التى تؤدى إلى تغير الأذواق. (وسوف نأتى فى موضع تال من هذا الفصل بأمثلة محددة لهذه الظاهرة)[2]. وعندئذ يتضح أن هناك موضوعات لها قيمتها بالنسبة إلى الإدراك، ولكنها لا تتسم بالسمات التى كانت تُعد من قبل "استطيقية"، ويتبين أن التفسير الأصلى للقيمة الاستطيقية كان محدودا وضيقاً أكثر مما ينبغى، أو يتضح أنه يسىء تفسير طبيعة الميدان الاستطيقى.

ورغبة منا فى تجنب هذا النوع من النظرة الضيقة التى تؤدى إلى الشلل فى التفكير، فسوف نعرف "الاستطيقى" على أساس نوع معين من الإدراك. وإن مما له أهمية عظمى، عند بدء هذه الدراسة أو أية دراسة أخرى، ألا يضع المرء حدودا أضيق مما ينبغى لميدان دراسته. والواجب على ألا نفعل ذلك بطريقة قبلية (apriori)، أى قبل أن يبدأ البحث الفعلى لمعطيات الموضوع. ذلك لأنك لو قيدت نفسك بقيود شديدة منذ البداية، فأغلب الظن أنك ستغفل حقائق عظيمة الأهمية. أما إذا عرفنا "الاستطيقى" بأنه إدراك لموضوع معين لمجرد إدراكه فحسب، فإن جميع الموضوعات التى وجد الناس فرصة لتأملها، أيا كان نوعها، تدخل ضمن ميدان الدراسة. وهذه الموضوعات تشمل الأنواع والعصور والأساليب المختلفة للفن، كما

---

(١) "إنا لنعلم أن الانسجام كان هو المرادف المتعرف به للجمال أو لهدف الفنان طوال عصور فلسفة الفن" — جلبرت وكون : تاريخ علم الجمال:

Katherine.E. Gillbert and Helmut Kuhn: "Ahistory of Aesthetics", rev. ed . (Indiana University Press, 1953)p. 186.

(٢) انظر ص ٥٠ — ٥٥ فيما بعد .

تشمل موضوعات متباينة، ومناظر طبيعية. وبعد ذلك يمكننا أن ننتقل إلى تحليل بناء هذه الموضوعات، ونرى إلى أى مدى تتشابه فيما بينها.

وهذا يؤدى بنا إلى السبب الثانى لاختيار هذا التعريف للفظ "الاستطيقى". وهو سبب سبق أن ذكرناه عند نهاية الفصل الأول. فإذا أردنا أن نفهم ما المقصود عادة "بالفن" و "الجمال" وتجربتنا الخاصة بهما. فلابد لنا من فهم الطريقة التى يعمل بها الإدراك الاستطيقى. وقد رأينا أن الأعمال الفنية يمكن أن تُدرس وتقوّم على أنحاء شتى — أى من الوجهة الأخلاقية، وبوصفها وثيقة اجتماعية، الخ. فإذا ما أقبلنا على العمل متخذين وجهة نظر عالم الاجتماع أو المفكر الأخلاقى، فإنا لا نصل إلى قيمته الكامنة. ولا بد لتحقيق هذا الهدف من النظر إلى العمل دون أى انشغال بأصله ونتائجه. وعلى ذلك فإن تحليل مثل هذا الإدراك شرط ضرورى لتفسير القيمة الاستطيقية (لا التاريخية أو الأخلاقية الخ) للفن، والمعانى الاستطيقية للفظ "الجمال".

إن فكرة فردانية الإدراك الاستطيقى لها، ككل الأفكار الأخرى، تاريخها. ولكن على الرغم من أننا نجدها فى مواضع متفرقة طوال تاريخ التفكير النظرى الجمالى، فأنها لم تصبح ذات أهمية رئيسية فى دراسة الاستطيقا إلا فى القرن الثامن عشر. وبعد ذلك الوقت أصبحت الفكرة عظيمة الشيوع. فلنحاول إذن أن نتبين بعض الأسباب التاريخية التى أدت إلى ذلك.

لقد ظل الفن يفسر ويقدر، طوال التاريخ كله، وحتى فى عصرنا الحاضر على أسس غير استطيقية: إذ كان يبجل من أجل منفعته الاجتماعية، أو لأنه يبث فى النفوس معتقدات دينية، أو لأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية، أو لأنه مصدر للمعرفة. ولعل القارىء يدرك أن قيمة الفن تقدر فى كل هذه الحالات بناء على ما يؤدى إليه من النتائج، لا من أجل أهميته الباطنة. ولكن حدث فى القرون الأخيرة تحول ملحوظ نحو الاهتمام بالأهمية الاستطيقية للفن. ومن أهم أسباب ذلك، التغير الضخم فى مركز الفنان فى المجتمع. فقد أخذ يزداد انفصالا عن بقية مجتمعه، ولم يعد ينظر إليه على أنه واحد من بين الصناع الآخرين، كما كان فى المجتمع اليونانى والوسيط، وإنما أصبح ينظر إلى نفسه على أنه مميز عن

الباقين بفضل قدراته الخلاقة أو "عبقريته". وفضلا عن ذلك فإن نشاطه الإبداعي أصبح منفصلا عن الوظائف الأخرى للمجتمع. ولعل أبلغ الأمثلة دلالة على ذلك هي الموسيقى. فطوال التاريخ الاجتماعي كانت الموسيقى فنا تابعا لأوجه نشاط أخرى، أي أنها كانت أناشيد للعمل، وموسيقى شعائرية، وأغاني للحرب. وكان من الشائع تسخيرها لخدمة الدين، حيث كانت تستخدم لأغراض العبادة والاحتفالات. وهكذا قال الموسيقى الألماني العظيم يوهان سباستيان باخ (١٧٨٥ – ١٧٥٠) إنه كانت يكتب الموسيقى "لينشد المدائح في الله." ولكن الموسيقين أخذوا طوال القرن التاسع عشر يزدادون ميلا إلى كتابة موسيقى يقصد منها أن تتذوق لذاتها. وعلى ذلك فإن الموسيقى التي لا تخدم أي غرض سوى أن تسمع، هي تطور حديث نسبيا من الوجهة التاريخية. وأخيرا، فهناك عدد من القوى الاجتماعية والحضارية عملت على زيادة عزلة الفنان. فهو أولا ينفر من قبح المجتمع الصناعي، بما فيه من مراكز صناعية كئيبة ومدن مزدحمة قذرة. وهو في الوقت ذاته يرفض ضغوط "المجتمع الجماهري Mass Society" التي تفرض على المرء أن يتمشى مع قيم "الجماهير" وطريقتها في الحياة. ومثل هذا التجانس والاطراد كفيل بخنق الفردية التي يعتز بها الفنان كل الاعتزاز. وعندما يحاول الفنان أن يعبر عن فرديته دون قيد، يؤدي ذلك إلى زيادة تفاقم الموقف. فالفنان يخلق أعمالا جديدة جريئة إلى حد مذهل، لا يوجد لها إلا جمهور قليل، إن وجد. ويصبح الفن والنشاط الفني موضوعا للازدراء والاحتقار، أو يقابلان بالتجاهل، وهو أسوأ ما في الأمر. فلنتأمل مثلا المواقف التي يتخذها معظم الناس في الوقت الراهن نحو "الفن الحديث" والموسيقى المعاصرة. فعلى الرغم من تزايد عدد الناس الذين يجدون في مثل هذا الفن قيمة، فإن نطاق جاذبيته مازال محدودا جدا. وهكذا فإن التيار الرئيسي للمجتمع قد لفظ الفن.

ونتيجة للأسباب التي أجملتها من قبل، وكذلك لأسباب أخرى، أخذ يبرز فهم جديد للفن: هو أن الفن يوجد لمجرد الاستمتاع به لذاته. فله قيمته في ذاته، لا لأنه يخدم أهداف الدين أو الأخلاق أو المجتمع بوجه عام. وأشهر تعبير عن هذه النظرة يتمثل في الحركة المسماة "بالفن لأجل الفن"، التي ازدهرت في النصف

الثانى من القرن التاسع عشر. فهذه الحركة كانت تؤكد أن الطريقة الوحيدة للنظر إلى الفن إنما تكون من خلال الإدراك الاستطيقى.

وهكذا فإن الاهتمام الفلسفى بالإدراك الاستطيقى ينشأ عن تطورات تاريخية فى الفنون والمجتمع.

* * *

غير أن معرفة الأصول التاريخية لفكرة معينة شىء. وفحص هذه الفكرة ذاتها واختبار مدى صحتها شىء مختلف كل الاختلاف. وعلينا الآن أن ننتقل إلى هذه المسألة الثانية. ولنذكر أن التبرير الذى يقدم من أجل جعل الإدراك الجمالى أساسيا فى دراستنا لم يفسر حتى الآن إلا تفسيرا جزئيا. ولكن أهمية هذا المفهوم. شأنها شأن أهمية الفكرة الرئيسية فى أى ميدان من ميادين البحث. ستزداد وضوحا كلما مضينا فى طريقنا قدما. وسوف يتضح لنا أن مفهوم الإدراك الاستطيقى له فائدة هائلة فى حل كثير من المشكلات التى ستعترضنا فيما بعد.

وأخيرا، لنذكر أننا لما كنا سنتحدث عن نوع معين من التجربة البشرية، فإن ما نقوله ينبغى أن يكون مطابقا لوقائع هذه التجربة، وينبغى أن يصف بدقة الطريقة التى ندرك بها الأدب والموسيقى والتصوير، ويساعد على تفسير قيمة التجربة. ومالم يؤد العرض الذى سنقدمه إلى هذه النتيجة، فلن يقبله أى شخص ذى نزعة نقدية فلسفية.

١- كيف ندرك العالم:

يفسر الإدراك الاستطيقى عن طريق الموقف الاستطيقى.

والواقع أن الموقف الذى نتخذه هو الذى يتحكم فى طريقة إدراكنا للعالم. والموقف هو طريقة فى توجيه إدراكنا أو التحكم فيه. فنحن لا نرى أو نسمع أبدا كل شىء فى بيئتنا دون تمييز، وإنما "ننتبه" إلى بعض الأشياء، على حين أننا لا ندرك غيرها إلا بطريقة باهته، وقد لا ندركها على الإطلاق. وهكذا فإن الانتباه انتقائى — أى أنه يركز على سمات معينة من البيئة المحيطة بنا، ويتجاهل الأخريات. وعندما يتضح لنا ذلك، نستطيع أن ندرك مدى النقص فى الفكرة القديمة القائلة إن البشر ليسوا إلا كائنات تستقبل بطريقة سلبية كل المنبهات الخارجية، وأى واحد من هذه

المنبهات. وفضلا عن ذلك فإن الأغراض التى تكون لدينا فى وقت الإدراك هى التى تتحكم فى تحديد ما نختاره لكى ننتبه إليه. فأفعالنا فى عمومها تتجه نحو هدف ما. ولكى يحقق الكائن العضوى هذا الهدف. فإنه ينتبه بدقة لكى يعرف ما الذى سيفسده فى البيئة وما الذى سيضره. ومن الواضح أنه عندما تكون للأفراد أغراض مختلفة، فإنهم يدركون العالم على أنحاء مختلفة. بحيث يؤكد أحدهم أمورا معينة يتجاهلها غيره. فالكشاف الهندى يبدى انتباها دقيقا للعلامات والمعالم التى يغفلها الشخص الذى يسير فى الغابة متجولا بلا غاية.

وهكذا فإن الموقف الذى نتخذه يرشد انتباهنا فى اتجاهات مرتبطة بأغراضنا. وهو يضفى اتجاها على سلوكنا بطريقة أخرى غير هذه. فهو يعدنا لاستجابة لما ندركه، وللسلوك على نحو نعتقد أنه سيكون فعالا إلى أقصى حد فى تحقيق أهدافنا. وفى الوقت ذاته فإنا نكبت أو نقمع تلك الاستجابات التى تقف حائلا فى وجه جهودنا. فالشخص الحريص على كسب مباراة فى الشطرنج يعد نفسه للرد على نقلات خصمه، ويفكر مقدما فى أفضل طريقة للقيام بذلك، كما أنه يحرص على ألا ينصرف انتباهه بعيدا بفعل المؤثرات اللاهية.

وأخيرا، فإن اتخاذ المرء موقفا يعنى أنه اتخذ اتجاها فيه استحسان أو استهجان. فقد يرحب المرء ويبتهج بما يراه، أو قد يقف إزاءه موقفا معاديا جافا. فالشخص الكاره للإنجليز هو شخص يتخذ من كل ما هو إنجليزى موقفا سلبيا، بحيث إنه عندما يصادف شخصا ذا لكنه إنجليزية أو سمع السلام البريطانى، فإنا نتوقع منه أن يقول شيئا فيه استخفاف أو ازدراء. وإذن فعندما يتخذ المرء موقفا إيجابيا من شىء معين، فإنه يحاول دعم وجود الشىء، ومواصلة إدراكه، أما عندما يكون هذا الموقف سلبيا، فإنه يحاول القضاء على الشىء أو صرف انتباهه عنه.

ومجمل القول إن الموقف أو الاتجاه ينظم وعينا بالعالم ويوجهة. على أن الموقف الاستطيقي ليس هو الموقف الذى يتخذه الناس عادة، بل إن الموقف الذى نتخذه فى العادة يمكن أن يسمى بموقف الإدراك "العلمى".

* * *

إننا نرى الأشياء فى عالمنا عادة على أساس فائدتها فى تحقيق أغراضنا أو إعاقتها ولو أمكن أن نعبّر بالكلمات عن موقفنا المعتاد من شىء ما، لاتخذت هذه الكلمات صورة السؤال: "ما الذى يمكننى أن أفعله به، وما الذى يمكنه أن يفعله لى؟ "فأنا أرى القلم على أنه شىء أستطيع أن أكتب به، وأرى السيارة القادمة على أنها شىء ينبغى تجنبه، ولكنى لا أركز انتباهى على الموضوع ذاته. بل إن هذا الموضوع لا يهمنى إلا بقدر ما يتسنى له مساعدتى فى تحقيق هدف مقبل معين. والحق أن المرء حين يضع تحقيق أغراضه نصب عينيه، يكون من الحمق ومن قبيل تبديد الجهد فيما لا طائل وراءه أن يستغرق فى الموضوع ذاته. فالعامل الذى لا يفعل شيئاً سوى النظر إلى أدواته، لا ينجز عمله أبداً. وبالمثل فإن الأشياء التى تستخدم "علامات" . كجرس الغداء أو إشارات المرور الضوئية، لا تكون لها أهمية إلا من حيث هى مرشدة لسلوك تال. وإذن فندما يكون موقفنا "علمياً"، لا ندرك الأشياء إلا بوصفها وسيلة لهدف يتجاوز تجربة إدراكنا لها.

وعلى ذلك فإن إدراكنا للشىء يكون عادة محدوداً متجزئاً. ونحن لا نرى منه إلا سماته المرتبطة بأغراضنا، وما دام مفيداً فإننا لا نبدى به اهتماماً كبيراً. والإدراك عادةً لا يعدو أن يكون تحديداً وقتياً سريعاً لنوع الشىء وفائدته. وعلى حين أن الطفل لابد له أن يبذل جهداً ليعرف كنه الأشياء وأسماءها واستعمالاتها الممكنة، فإن البالغ لا يفعل ذلك، بل إن التعود جعله يقتصد فى إدراكه، بحيث يستطيع التعرف على الشىء وفائدته على الفور تقريباً. فإذا كنت أنوى الكتابة، فإنى لا أتردد فى التقاط القلم. بدلاً من ساعة اليد أو الملعقة. والشىء الوحيد الذى يعنينى فى هذه الحالة هو فائدة القلم فى الكتابة، لا لونه أو شكله المميز. ألا ينطق ذلك أيضاً على الجزء الأكبر من إدراكنا للأشياء المحيطة بنا فى هذا العالم؟ "إن كل ما يفعله الشخص السوى حقيقةً فى الحياة الفعلية هو أنه يقرأ البطاقات الموجودة على الموضوعات المحيطة به – إن جاز هذا التعبير – ولا يعبأ بأى شىء آخر"[1].

---

[1] روجر فراى :الرؤية والتصميم.
Roger Fry: Vision and Design: (N.Y., Brentaon. N. d.) P. 25.

والحق أننا لو فكرنا فى مقدار ما نراه حقيقةً من العالم لأدهشتنا ضآلته فنحن "نقرأ البطاقات" على الأشياء لنعرف كيف نسلك إزاءها، ولكنا لا نكاد نرى الأشياء ذاتها. وكما قلت من قبل، فإنه لا مفر لنا من أن نفعل ذلك حتى يتسنى لنا أن ننجز ما نريده فى العالم. ومع ذلك فعلينا ألا نفترض أن الإدراك الحَسى هو دائما "عملى" عادة، كما هو فى حضارتنا على الأرجح. بل إن هناك مجتمعات أخرى تختلف عن مجتمعنا فى هذا الصدد[1].

ومع ذلك فإن الإدراك لا يقتصر على الطابع "العملى" وحده فى أية حالة من الحالات. ذلك لأننا نوجه انتباهنا، من آن لآخر، نحو شيء معين لمجرد الاستمتاع بمرآه أو بمسمعه أو ملمسه. وهذا هو لموقف "الاستطيقى" فى الإدراك. وهو يظهر حيثما أصبح الناس مهتمين بمسرحية أو رواية، وحيثما استمعوا بانتباه إلى قطعة موسيقية. بل إنه يحدث حتى فى وسط الإدراك "العملى" وذلك فى "لمحات شاردة نقوم بها من آن لآخر نحو الأشياء المحيطة بنا، عندما نمل إلحاح مشاغل الحياة العملية أو نتخلى عنها لحظة لنفرغ لأحوالنا نحن، كما يحدث للسائح فى أجازته، أثناء قيامه بمهمة تستغرق انتباهه، هى قيادة سيارته بسرعة أربعين أو خمسين ميلاً فى الساعة فى الطريق الواسع لكى يصل إلى المكان المطلوب، أن يلقى بنظرة إلى الأشجار أو إلى التلال أو المحيط" [2].

٢- الموقف الاستطيقى:

المفروض أن نبدأ مناقشتنا للموقف الجمالى بالإتيان بتعريف له. و لكن ينبغى أن تذكر أن التعريف، هنا أو فى أية دراسة أخرى، ليس إلا نقطة بداية لبحث تال. ولا يمكن أن يقنع بالألفاظ التعريف وحدها، دون إدراك للطريقة التى يستطيع بها التعريف أن يساعدنا على فهم تجربتنا، وكيف يمكن استخدامه فى مواصلة دراسية علم الجمال، إلا طالب يفتقر إلى الفطنة أو إلى النشاط العقلى. وبعد كلمة التحذير هذه، أود أن أعرف "الموقف الاستطيقى" بأنه "انتباه وتأمل متعاطف

(١) لستر د. لونجمان: مفهوم المسافة النفسية.
Laster D. Longman: The Concept of Psychial Distance, "Journal of Aestheics and Art Criticism", VI (1947), P.32.

(٢) د. د. برول الحكم الجمالى.
D.W. Prall: Aesthetic Judgment (N.Y.,Crowell, 1929), P.31.

منزه عن الغرض لأى موضوع للوعى على الإطلاق. من أجل هذا الموضوع ذاته فحسب." فلنتناول إذن كل فكرة وردت فى هذا التعريف على التوالى. ونبحث فى معناها الدقيق. ولما كان هذا تحليلا مجزءا. فلابد أن تكون قيمة الوصف الذى نقدمه متمثلة فى التحليل بأكمله. لا فى أى جزء منفرد منه.

* * *

إن اللفظ الأول. وهو لفظ "منزه عن الغرض". له أهمية حاسمة. فهو يعنى أننا لا ننظر إلى الموضوع اهتماما منا بأى غرض خارجى قد يفيد هذا الموضوع فى تحقيقه. فنحن لا نحاول الانتفاع من الموضوع أو استخدامه أداة. وليس هناك غرض يتحكم فى التجربة سوى غرض ممارسة التجربة فحسب. فاهتمامنا يقف عند حد الموضوع وحده، بحيث لا يعد هذا الأخير علامة على حادث مقبل معين. كجرس الغداء. أو منطلقا لنشاط تال. كإشارة المرور الضوئية.

وهناك أنواع متعددة من "الاهتمام" تستبعد من المجال الاستطيقى. من هذه الأنواع الاهتمام بامتلاك عمل فنى من أجل التفاخر أو المباهاة ففى كثير من الأحيان قد يرى أحد هواة جمع الكتب مخطوطا قديما. فلا يهتم إلا بندرته أو بسعر بيعه، لا بقيته من حيث هو كتاب أدبى. (وهناك من هواة جمع الكتب من لم يقرأوا أبدا ما يملكونه منها!) وهناك نوع آخر غير استطيقى من الاهتمام. هو الاهتمام "المعرفى"، أى الاهتمام باكتساب معرفة عن الموضوع. فخبير الأرصاد الجوية لا يهتم بالشكل المرئى لتكوين فريد من السحب، وإنما يهتم بالأسباب التى أدت إليه. وبالمثل فإن الاهتمام الذى يبديه عالم الاجتماع أو المؤرخ بعمل فنى، وهو الاهتمام الذى أشرنا إليه فى الفصل السابق، هو اهتمام معرفى. وفضلا عن ذلك، فحين يكون غرض الشخص الذى يدرك الموضوع، أى "المدرك Percipient"[1]، هو إصدار الحكم عليه، فإن موقفه لا يكون استطيقيا. وهذا أمر ينبغى أن نذكره جيدا، إذا أن موقف الناقد الفنى، كما سنرى فيما بعد، يختلف اختلافا ملحوظا عن الموقف الاستطيقى.

---

(1) هذا لفظ ثقيل وعتيق، ولكنه مريح بالنسبة إلى أغراضنا إلى حد أكبر من الألفاظ الأخرى ذات المعنى الأضيق، "كالمشاهد" أو "الملاحظ" أو "المستمع"، ولهذا السبب استخدمناه هنا وفى غير ذلك من مواضع الكتاب.

ونستطيع أن نقول عن جميع هذه الاهتمامات غير الاستطيقية. وعن الإدراك "العلمى" بوجه عام. إن الموضوع يدرك فيها بغية معرفة أصله ونتائجه وعلاقاته المتبادلة مع الأشياء الأخرى. وفى مقابل ذلك يقوم الموقف الاستطيقى "بعزل" الموضوع والتركيز عليه - أى على "منظر" الصخور. وصوت المحيط. والألوان فى صورة. وعلى هذا النحو لا يدرك الموضوع بطريقة جزئية أو عابرة. كما هى الحال فى الإدراك "العلمى". أى عند استخدام قلم فى الكتابة. بل إن الاهتمام ينصب على طبيعته وكيانه الكامل. أما الشخص الذى لا يشترى لوحة إلا لكى يغطى بقعة فى الجدار فلا يرى التصوير فيها على أنه توزيع ممتع للألوان والأشكال.

فبالنسبة إلى الموقف الجمالى. لا ينبغى تصنيف الأشياء أو دراستها أو الحكم عليها. فهى فى ذاتها باعثة للذة. أو مثيرة فى مرآها. وإذن فينبغى أن يكون واضحا أن كون المرء منزها عن الغرض disinterested مختلف تماما عن كونه غير عابىء أو مكترث uninterested. بل إن من الممكن. كما نعرف جميعا، أن نكون مستغرقين بعمق فى كتاب أو فليم سينمائى، بحيث نصبح أكثر "اهتماما" بكثير مما نكون خلال نشاطنا "العملى" المعتاد.

ويشير لفظ "المتعاطف" فى تعريف "الموقف الاستطيقى" إلى الطريقة التى نعد بها أنفسنا للاستجابة للموضوع. فعندما ندرك موضوعا بطريقة استطيقية، نفعل ذلك لكى نتذوق طابعه الفردى، وندرك إن كان الموضوع جذابا، أو مثيرا، أو مليئا بالحيوية، أو هذه كلها معا. وإذا شئنا أن نتذوق الموضوع، فلا بد لنا من أن نقبله "على ما هو عليه". وعلينا أن نجعل أنفسنا متلقين للموضوع و"نهىء" أنفسنا لقبول أى شىء قد يقدمه للإدراك. وإذن فمن الواجب أن نكتب أية استجابات تكون "غير متعاطفة" مع الموضوع، وتؤدى إلى تباعدنا عنه أو وقوفنا منه موقف العداء فالمسلم المؤمن قد لا يتمكن من إقناع نفسه بالوقوف طويلا أمام لوحة للعائلة المقدسة، نظرا إلى عدم إيمانه بالعقيدة المسيحية. ولو شئنا مثلا أقرب إلينا لقلنا إن أى واحد منا قد يرفض رواية معينة لأنها تبدو متعارضة مع اعتقاداتنا الأخلاقية أو "طريقتنا فى التفكير". وعندما نفعل ذلك، ينبغى أن نكون على بينة مما نحن فاعلون. فنحن لم

نقرأ الكتاب بطريقة استطيقية. إذ أننا أقحمنا استجابات أخلاقية أو غيرها. وهى استجابة خاصة بنا. وغريبة عن الكتاب نفسه. وفى هذا خروج عن الموقف الجمالى. وعندئذ لا يكون فى استطاعتنا القول إن الرواية رديئة "استطيقيا". إذا أننا لم نسمح لأنفسنا بفحصها استطيقيا. أما إذا شئنا أن نحتفظ بالموقف الاستطيقى. فلا بد لنا من أن ننقاد للموضوع ونستجيب له بطريقة متوافقة معه.

على أن هذا ليس فى كل الأحوال أمرا هينا. إذ أن لكل منا قيما وتحيزات متأصلة فيه. وقد تكون هذه أخلاقية أو دينية. أو قد تنطوى على شيء من التحامل على الفنان. أو حتى على البلد الذى ينتمى إليه. (ففى خلال الحرب العالمية الأولى. كانت كثير من الفرق السيمفونية الأمريكية ترفض عزف مؤلفات الموسيقيين الألمان). وتزداد المشكلة حدة فى حالة الأعمال الفنية المعاصرة، التى قد تعالج مسائل متعلقة بالخلافات أو المعتنقات التى نكون مندمجين فيها بعمق. وعندما نفعل ذلك. يحق لنا أن نذكر أنفسنا بأن الأعمال الفنية كثيرا ما تفقد بمضى الوقت دلالتها المتعلقة بمناسبتها المؤقتة، وتجد بعد ذلك تقديرا من الأجيال اللاحقة بوصفها أعمالا فنية عظيمة. فقصيدة ملتن Milton " المذبحة الأخيرة فى بيدمونت On the Late Massacre in Piedmont" هى احتجاج مدو أثاره حادث وقع قبل كتابته للقصيدة بوقت قصير. غير أن المسائل الدينية والسياسية الحامية المتضمنة فيها تبدو بعيدة كل البعد عنا فى الوقت الراهن. وفى بعض الأحيان قد يعتب المرء على صديق يرفض مقدما عملا فنيا يميل إليه الأول، فيقول "إنك ترفض حتى أن تعطيه فرصة". "فالتعاطف" فى التجربة الاستطيقية يعنى أن نعطى الموضوع "فرصة" لكى يبين لنا كيف يمكنه أن يكون ذا أهمية وطرافة بالنسبة إلى الإدراك.

وهنا نصل إلى كلمة "الانتباه" فى تعريفنا "للموقف الاستطيقى". وكما أشرنا من قبل، فإن أى موقف يوجه انتباهنا نحو سمات معينة للعالم، غير أن عنصر الانتباه ينبغى أن يؤكد تأكيدا خاصا عند الكلام عن الإدراك الاستطيقى. ذلك لأن الإدراك الاستطيقى، كما اعتاد أن يقول أحد أساتذتى السابقين، كثيرا ما يظن أنه "حملقة شاردة، أشبه بنظرة البقرة البلهاء". ومن السهل أن نقع فى هذا الخطأ عندما نجد الإدراك الاستطيقى يوصف بأنه "مجرد التطلع"، دون أى نشاط أو

اهتمام عملى، ومن ذلك يُستدل على أننا نقتصر على تعريض أنفسنا للعمل الفنى، ونسمح له بإغراقنا فى موجات من الصوت أو اللون.

غير أن هذا قطعاً تشويه لوقائع التجربة. فعندما نستمع إلى قطعة موسيقية ذات إيقاع مثير. تستحوذ علينا بما فيها من حركة وتوثب، أو عندما نقرأ رواية تثيرنا إثارة بالغة، نبدى لها انتباهاً جاداً، نكاد نستبعد كل شىء آخر محيط بنا، فحين "نجلس على حافة الكرسى" من فرط الإثارة، نكون أبعد ما يمكن عن السلبية. إننا حين نتخذ الموقف الاستطيقى. نريد أن نجعل قيمة الموضوع تأتى بحيوية كاملة إلى تجربتنا. وعلى ذلك فإننا نركز انتباهنا على الموضوع، ونشحذ قدراتنا على التخيل والانفعال حتى نستجيب له. وكما يقول أحد علماء النفس عن التجربة الاستطيقية: "إن التذوق .. وعى، وتنبه، وحيوية[1]." والانتباه له دائما درجات، وهو يزداد شدة أو ينقص باختلاف حالات الإدراك الجمالى. فاللون الذى يُرَى بسرعة، أو اللحن الصغير، قد يُدرك على "حافة" الوعى، على حين أن الدراما قد تستحوذ علينا استحواذاً تاماً. ولكن أيا كانت درجة الانتباه، فإن التجربة لا تكون استطيقية إلا عندما "يسيطر" الموضوع على انتباهنا.

وفضلاً عن ذلك فإن الانتباه الاستطيقى يكون مصحوباً بنشاط إيجابى، ليس من قبيل نشاط التجربة العملية، الذى يسعى إلى تحقيق هدف خارج عنه. بل إن هذا نشاط يثيره الإدراك المنزه عن الغرض للموضوع، أو يتطلبه هذا الإدراك. أما الأول فيشمل كل الاستجابات العقلية والعصبية والحركية، كأحاسيس التوتر أو الحركة الإيقاعية. وعلى عكس ما يريد أن يقنعنا بعض المتحذلقين، فليس ثمة شىء غير استطيقى فى أساسه عندما يدق المرء قدمه مع الإيقاع الموسيقى. فنظرية "الاندماج العاطفى empathy" تشير إلى أننا نكيف حركتنا العضلية والجسمية بحيث نندمج بأحاسيسنا فى الموضوع. فنحن نشد أنفسنا وتصبح عضلاتنا متوترة عندما نواجه تمثالاً يتصف بطول القامة والقوة واستقامة البنيان[2]. ولا يحدث ذلك

---

(١) كيت هفنر: "التجربة الاستطيقية: وصف نفسانى".
Kate Havner: "The Aesthetic Experience: A Psychological Description", Psychological Review, 44 (1937) P. 249.

(٢) قارن هربوت س. لانجفلد: الموقف الجمالى. الفصلان ٥-٦
Herbert S. Langfeld: "The Aesthetic Attitude (N.Y., Harcourt, Brace, 1920). =

فى التجربة الاستطيقية وحدها. كما أنه لا يحدث فى كل تجربة استطيقية. ولكنه عندما يحدث، يكون مثالا لذلك النوع من النشاط الذى يمكن أن يثيره الإدراك الاستطيقى. وقد لا يكون من الخطأ تسمية توجيه الانتباه ذاته باسم "النشاط activity". ولكن الإدراك الاستطيقى قد يقتضى أيضا حركات وجهودا جسمية مباشرة. فنحن عادة نجد أنفسنا فى حاجة إلى السير حول كل جوانب العمل المنحوت، أو فى أرجاء كاتدرائية. قبل أن نستطيع تذوقها. وفى كثير من الأحيان قد نمد أيدينا ونلمس التماثيل لو سمح لنا حراس المتاحف بذلك.

غير أن التركيز على الموضوع و"السلوك" إزاءه ليس كل المقصود "بالانتباه" الاستطيقى. بل لابد لنا، لكى نتذوق القيمة الكاملة للموضوع، من أن ننتبه إلى تفاصيله التى كثيرا ما تكون معقدة وغامضة. والوعى الواضح بهذه التفاصيل هو "التمييز discrimination". والواقع أن الناس كثيرا ما يفقدون قدرا كبيرا فى تجربة الفن، ليس فقط لأن انتباههم يضعف، بل لأنهم يعجزون عن "رؤية" كل ماله أهمية فى العمل. بل إن هذا السبب بعينه كثيرا ما يكون علة ضعف انتباههم. فعندئذ تفوتهم الشخصية المميزة للعمل، بحيث يكون وقع أية سيمفونية كوقع أية قطعة أخرى من الموسيقى "الطويلة النفس"، ولا تتميز قصيدة غنائية عن قصيدة أخرى، ويكون الجميع مملا بنفس المقدار. أما لو كان من حسن حظك أن درست الأدب مع أستاذ قدير، لعرفت كيف يمكن أن تغدو المسرحية أو الرواية حيوية أخاذة عندما تتعلم الاهتداء إلى التفاصيل التى لم تكن من قبل تشعر بها. غير أن مثل هذا الوعى ليس بالأمر الذى يسهل الوصول إليه. فهو فى كثير من الأحيان يقتضى معرفة بالإيحاءات أو الرموز الموجودة فى العمل، تجربة متكررة للعمل، بل قد يقتضى أحيانا تدريبا متخصصا فى النوع الفنى ذاته.

وإذ ينمو لدينا الانتباه القادر على التمييز الدقيق، يبعث أمامنا العمل حيا. فلو استطعنا أن نحتفظ فى أذهاننا بالألحان الرئيسية فى حركة سيمفونية، ونرى كيف تنمو وتتحول أثناء الحركة، ونتذوق طريقة وضع كل منها فى منها فى مقابل

=وفرنون لى: "الاندماج العاطفى" مقال فى "المرجع الحديث فى علم الجمال"،نشره ملقين ريدر"
Vernon Lee: "Empathy", in "Amodern Book of Esthetics", rev ed. (N. Y., Holt, 1952).Vernon Lee:

الآخر. فعندئذ نحرز تجربتنا كسبا كبيرا. وتزداد ثراء ووحدة. وبدون هذا التمييز الدقيق تكون هزيلة. إذ أن المستمع لا يستجيب إلا لفقرات مبعثرة أو لبقعة من الألوان الأوركسترالية البراقة. كما أنها تكون عندئذ مفتقرة إلى التنظيم. لأن المرء لا يشعر بالبناء الذى يربط أجزاء لعمل سويا. وقد يكون من الممكن وصف تجربته بأنها استطيقية بطريقة متقطعة. وعلى نطاق محدود. غير أنها لا تبعث فيه من الرضاء كل ما كان يمكنها أن تبعثه. ولكنا نعلم مدى سهولة الانتقال إلى التفكير فى أمور أخرى أثناء عزف الموسيقى، بحيث لا نكون فى حقيقة الأمر واعين بها إلا فى لحظات متفرقة وهذا بدوره سبب آخر يدعونا إلى تنمية قدراتنا على تذوق ما فيها من ثراء وعمق. فعلى هذا النحو وحده نستطيع أن نحول بين تجربتنا وبين أن تصبح، على حد تعبير سانتيانا المشهور "حلم يقظة نعسان، تتخلله سورات عصبية"[1].

فإذا ما فهمنا الآن كيف يكون الانتباه الاستطيقى يقظا وواعيا، فعندئذ لا يكون هناك خطأ فى استخدام لفظ كثيرا ما طبق على التجربة الاستطيقية — وهو لفظ "التأمل". أما قبل هذا الفهم، فإن هناك خطرا كبيرا فى أن يفهم هذا اللفظ بمعنى الحملقة، المنعزلة، الباردة، وهو المعنى الذى رأينا أنه لا ينطبق على حقائق التجربة الاستطيقية. والواقع أن لفظ "التأمل" لا يضيف جديدا إلى تعريفنا، بقدر ما يلخص أفكارا ناقشناها من قبل. فهو يعنى أن الإدراك موجه إلى الموضوع لذاته، وأن المشاهد لا يهتم بتحليل هذا الموضوع وتوجيه أسئلة بشأنه. كذلك يدل هذا اللفظ على الاهتمام والاستغراق الكامل، كما هى الحال عندما نقول إننا "غارقون فى التأمل". فعندئذ لا نكاد نلحظ معظم الأشياء الأخرى، على حين أن موضوع الإدراك الاستطيقى يبرز من الوسط المحيط به ويستحوذ على اهتمامنا.

* * *

إن من الممكن اتخاذ الموقف الاستطيقى إزاء "أى موضوع للوعى على الإطلاق". والواقع أننا لو التزمنا الدقة الكاملة، لما وجدنا أنفسنا مضطرين إلى إدخال هذه العبارة الأخيرة فى تعريفنا. فقد كان فى إمكاننا أن نفهم الموقف الاستطيقى

---

(1) جورج سانتيانا: العقل فى الفن.
George Santayana: "Reason in Art" (N.Y., Scribner's, 1946), p.51.

على أنه نوع الانتباه الإدراكى الذى كنا نتحدث عنه حتى الآن. دون أن نضيف العبارة القائلة إن "أى موضوع على الإطلاق" يمكن أن يكون موضوعا له. غير أن التعريفات مرنة إلى حد ما. وفى استطاعتنا أن ندرج فيها باختيارنا ما ليس ضروريا كل الضرورة فى تحديد كنه اللفظ المعرف. والواقع أن من أطراف وأهم صفات التجربة الاستطيقية اتساع نطاقها إلى حد هائل. بل إلى غير حد.

إن التعريف يتيح لنا أن نقول إن أى موضوع على الإطلاق يمكن أن يدرك بطريقة استطيقية. أى أنه ليس ثمة شىء غير استطيقى بحكم طبيعته الباطنة. هناك. بالطبع موضوعات معينة لها جاذبية واضحة. بحيث "تخطف أبصارنا". وتلفت إليها انتباهنا. كباقة من الزهور براقة مختلفة ألوانها. أو أغنية حماسية. أو تكوينات ضخمة للسحاب، أو كاتدرئية شامخة جليلة. ومن المؤكد أن هذا الوصف لا يصدق على كثير من الأشياء الأخرى الموجودة فى العالم. بل لا يصدق على معظم هذه الأشياء. فهل يمكننا القول إن مجموعة من البيوت القذرة الخربة المهدمة يمكن أن توصف بأنها "استطيقية"؟ وماذا نقول عن الأشياء الرتيبة التى لا تثير أية مشاعر، كالبضائع المرصوصة صفا صفا فى مخزن. أو كدليل التليفون. إذا شئت؟ الواقع أن لفظ "الاستطيقى" كثيرا ما يستخدم فى اللغة اليومية للتمييز بين الموضوعات التى يسرنا النظر أو الاستماع إليها، وتلك التى لا نجد فيها مثل هذه المتعة. وكما قلنا من قبل عند بداية هذا الفصل، فإن هذا بدوره هو رأى عدد كبير من النظريات الاستطيقية التقليدية.

ومن المؤكد أن هذه الحجة، القائلة إنه ليست كل الموضوعات تستحق أن توصف بأنها "استطيقية"، تبدو سليمة مقنعة، وفى اعتقادى أن أفضل سبيل إلى الرد عليها هو تقديم أدلة على أن البشر قد تأملوا بطريقة منزهة عن الغرض موضوعات شديدة التنوع إلى حد هائل، من بينها ما يمكننا أن نعده منفرا إلى حد بعيد. وكما ذكرنا من قبل، فقد كان الناس يجدون متعه إدراكية فى أشياء كان غيرهم فى العصور السابقة أو فى الحضارات الأخرى يعدونها غير استطيقية. بل إن "تاريخ الذوق" بأسره يثبت أن حدود التجربة الاستطيقية قد أخذت توسع بالتدريج، وأصبحت تشتمل على أمور هائلة التنوع.

وخير دليل على اتساع الرؤية هذا يتمثل في الفنون. فهنا نجد لدينا سجلات دائمة للموضوعات التي كانت تثير الاهتمام الاستطيقي. غير أن هذا الدليل يمكن أن يهتدى إليه في تذوق الطبيعة أيضا. فالموضوعات التي كان يختارها الفنانون من الطبيعة ليعالجوها تدل على توسيع لنطاق الاهتمام الإدراكي. ويستطيع "المؤرخون الاجتماعيون" في كثير من الأحيان أن يتتبعوا تغيرات في تذوق الطبيعة على أنحاء أخرى. كما في المذكرات واليوميات. والمواقع التي تختار أماكن للنزهة. وما إلى ذلك. ولكن لنتحدث الآن عن الفن وحده. فلو اقتصرنا على فن الأعوام المائة والخمسين الأخيرة. لوجدنا أن قدرا هائلا من الفن قد كرس لنوعين من الأشياء تعدهما "الفطرة السليمة" غير استطيقيين في طبيعتها الكامنة – أي تعدهما موضوعات عادية تافهة. وأشياء وحودث قبيحة مضحكة. ففي بداية القرن التاسع عشر، كرس الشاعر وورد زورث قدرا كبيرا من شعره "للحياة الريفية المتواضعة". وهناك لوحة من لوحات فان جوخ موضوعها كرسي أصفر عادي تماما (أنظر اللوحة رقم ١)، كما أن هناك لوحة موضوعها الأثاث المهدم في غرفة نومه. بل إن في الفن القريب العهد أمثلة أوضح من هذه. لتصوير الموضوعات القبيحة الكئيبة. وقد يستطيع الطالب بنفسه أن يتذكر بعضا منها. وسأذكر منه "قارب الميدوزا "The Raft of the "medusa" لجريكو Gericanlt (اللوحة رقم ٣)، والتصوير المؤلم لشخصية بائسة معذبة في أوبرا "فوتسك Wozzeck" لبرج Berg، والأدب "الواقعي "كرواية" الأعماق السفلى Lower Depths لجوركي و"اسطبلات لونيجان Studs Lonigan" لفاريل Farrell.

ومن المؤكد أن الفنان يدرك أمثال هذه الموضوعات بخيال وإحساس. وعندما تظهر في العمل الفني، يكون قد أضفى عليها حيوية وإثارة. ومع ذلك فإن مجرد توجيهه لانتباهه نحو هذه الموضوعات يدل على مدى إمكان اتساع نطاق الاهتمام الاستطيقي. وفضلا عن ذلك فإن استخدامه لها يغير ذوق غير الفنان ويوسع نطاقه، فعندئذ يصبح الشخص العادي حساسا من جديد للأهمية الإدراكية لكثير من الموضوعات والحوادث المختلفة. وهكذا فإن تذوق عظمة سلاسل الجبال، وهو فصل حديث نسبيا في تاريخ الذوق، قد أثارته أعمال فنية مثل قصيدة هالر "Haller"

جبال الألب Die Alpen". كذلك فإن هناك موضوعات أقل ترفعا، بل مناظر قبيحة. أصبحت موضوعات للانتباه الاستطيقى. وها هى ذى شهادة شخص ليس من الفنانين:

"إن أقبح شيء فى الطبيعة أستطيع أن أتصوره فى الوقت الراهن هو شارع معين به بيوت متداعية وتقام فيه سوق من أسواق الطريق. ولو مر المرء به، كما أفعل أحيانا، فى الصباح الباكر لأحد أيام الآحاد، لوجده قد اتسخ بالقش والأوراق القذرة وغيرها من نفايات السوق. والموقف المعتاد الذى أتخذه فى هذه الحالة هو موقف التقزز، بحيث أود أن أنأى بنفسى عن المنظر .. ولكنى أجد فى بعض الأحيان أن .. المنظر قد انسحب بعيدا عنى، وانتقل إلى المستوى الاستطيقى، بحيث أستطيع أن أتحمله بطريقة لا شخصية تماما، وعندما يحدث ذلك، يبدو لى أن ما أدركه يتخذ مظهرا مختلفا، ويصبح له شكل وتماسك كان يفتقر إليه من قبل، وتظهر فيه التفصيلات بوضوح أكبر. ولكنه .. لا يبدو وقد زال قبحه وأصبح جميلا. ففى استطاعتى أن أرى القبح بطريقة استطيقية، ولكنى لا أستطيع أن أراه جميلا[1]."

وفى استطاعة الطالب أن يفكر فى أشياء فى تجربته الخاصة - كوجه، أو مبنى، أو منظر طبيعى - تثير اهتماما استطيقيا، وإن لم تكن مما يصطلح على وصفه بأنه "لطيف" أو "جذاب". وبطبيعة الحال فإن أمثال هذه الشواهد لا تثبت أن جميع الموضوعات يمكن أن تكون موضوعات جمالية. غير أنه عندما تتعدد هذه الشواهد، فإنها تجعل من هذا الافتراض مسلمة معقولة فى مستهل البحث الجمالى.

* * *

وتمشيا مع هذه المسلمة، استخدام لفظ "الوعى awareness" فى تعريفنا "للموقف الجمالى". ولقد كنت حتى أن أستخدم لفظ "الإدراك" فى وصف التعرف الجمالى، غير أن معناه أضيق مما ينبغى. فهو يدل على التعرف على معطيات الحس، كالألوان أو الأصوات والتى تفسر أو "يحكم عليها" بأنها من نوع معين. ويختلف الإدراك عن الإحساس كما تختلف تجربة البالغ عن تجربة الوليد، الذى

---

(1) أ. م. بارتلت: أنماط من الحكم الجمالى.
E. M. Bartlett: "Types of Aesthetic Judgment". (London, Allen and Unwrin, 1937) PP. 211 - 212.

يكون العالم بالنسبة إليه مجموعة متعاقبة من " الانفجارات" الحسية الغامضة المفككة أما فى تجربة البالغين. فيندر أن ندرك المعطيات الحسية دون معرفة شىء عنها والربط بين بعضها وبعض. بحيث تصبح ذات معنى. فنحن نرى أكثر من مجرد بقعة لونية. إذ نرى راية أو إشارة إنذار. فالإدراك هو أكثر الأنواعَ المألوفة "للوعى". ولكن إذا حدث الإحساس. فمن الممكن أن يكون بدوره استطيقيا.

وهناك نوع آخر من "الوعى" يحدث فى تجربة البالغين. وإن كان حدوثه أقل نسبيا. ذلك هو المعرفة "العقلية" غير الحسية "للتصورات" و"المعانى" وعلاقاتها المتبادلة، ومثل هذه المعرفة تحدث فى التفكير المجرد. كالمنطق والرياضة. فحتى فى الحالات التى يكون فيها مثل هذا التفكير مقترنا "بصور" فإن هذه تكون ثانوية فحسب. فعندما يفكر الرياضى فى خواص المثلثات. لا يكون تفكيره مقتصرا على أى مثلث معين قد "يراه فى رأسه" أو يرسمه على الورق. والشخص الذى يضع نسقا للمنطق الرياضى يهتم بالعلاقات المنطقية التى لا تحس ولا تدرك. على أن هذا النوع من الإدراك يمكن أن يكون بدوره استطيقيا. فإذا لم يكن هدف المرء، خلال لحظة مؤقتة، هو حل إحدى لمشكلات، وإذا تريث لتأمل البناء المنطقى الماثل أمامه بطريقة منزهة عن الغرض، فعندئذ تكون تجربة استطيقية. وقد اعترف كثير من الرياضيين بوجود هذا النوع من التجربة، ويشهد على وجودها استخدام ألفاظ مثل "الرشاقة" و "اللطف"، وهى ألفاظ مستعارة من مجال الاستطيقا، فى وصف نسق فكرى. وتقول الشاعرة إدنا سانت فنسنت ميلى Edna St. Vincent Millay، فى بيت أصبح مشهورا "لا أحد سوى إقليدس رأى الجمال عاريا". ذلك لأن العالم الهندسى اليونانى الكبير شاهد الخواص والعلاقات الرياضية التى لا "تكتسى برداء" محسوس من الصوت أو اللون.

ولكى أعمل حسابا لمثل هذه التجربة، فضلا عن الإحساس، استخدمت لفظا متسعا هو "الوعى" بدلا من "الإدراك" فأى شىء على الإطلاق. سواء أكان موضوعا لإحساس أم إدراك، وسواء أكان نتاجا للخيال أم للفكر التصورى يمكن أن يصبح موضوعا للانتباه الاستطيقى.

° ° °

وبذلك ننتهى من تحليل معنى "الموقف الاستطيقى"، وهو المفهوم الرئيسى فى دراستنا. "فالاستطيقى"، مفهوماً بمعنى "الانتباه المتعاطف المنزه عن الغرض هو الذى يحدد ميدان بحثنا التالى. وجميع المفاهيم التى ستناقش فيما بعد تعرَّف على أساس إرجاعها إلى هذا المفهوم الرئيسى. "فالتجربة الاستطيقية" هى التجربة الكلية التى نمر بها عندما يتخذ هذا الموقف؛ و"الموضوع الاستطيقى" هو الموضوع الذى يتخذ إزاء هذا الموقف، و"القيمة الاستطيقية" هى قيمة هذه التجربة أو موضوعها. ومن هنا كان من الضرورى أن يفهم الطالب معنى "الاستطيقى" ويفكر فيه قبل أن ينتقل إلى دراسة المسائل الأخرى.

٣ - دلالة الوعى الاستطيقى فى التجربة الإنسانية:

العنصر الأساسى فى أى موقف هو اتخاذ اتجاه إيجابى أو سلبى نحو ما هو مدرك[1]. فنحن إما أن ننظر إلى الموضوع بعين الرضا، وإما أن نعاديه وننفر منه. فإذا كنا قد وصفنا الموقف الاستطيقى بدقة، فمن الممكن أن يقال الآن إن الوعى الاستطيقى موجه دائماً "بطريقة إيجابية" نحو موضوعه. فنحن نركز انتباهنا على الموضوع الذى "يستأثر باهتمامنا"، كما يقول التعبير الشائع. ومجرد كون منفعة الموضوع لم تعد تدخل فى الحسبان، يثبت أننا نرحب بوجود الموضوع لمجرد كونه على ما هو عليه بالنسبة إلى أبصارنا أو أسماعنا. ولنقل مرة أخرى إن هذا لا يعنى أن الموضوع "جميل" أو "لطيف "أو "خلاب" بالضرورة. فمن الممكن أن تكون له أهمية استطيقية على أنحاء أخرى - كأن يكون "أخاذاً" أو "مؤثراً" أو "قوياً"، حتى لو كان كئيباً قبيحاً.

وعلى ذلك فإن وصفنا للموقف الاستطيقى قد انطوى ضمناً على أهم ما فى التجربة الاستطيقية - وهو أنها تجربة نجد رضاء فى ممارستها لذاتها، أو بتعبير آخر. أن هذه التجربة ذات قيمة كامنة. فنحن نستغرق فى فعل الوعى ذاته، ونجد فيه رضاء. وهذا الفعل لا يكون مماثلاً لأداء المرء لعلمه اليومى، أو زيارته لطبيب الأسنان، وهى أمور تكون قيمتها راجعة إلى نتائجها. فنحن نشعر بقيمة التجربة الاستطيقية فى هذه التجربة ذاتها.

---

(١) انظر ص ٥٤ - ٥٦ من قبل.

ولقد اعترف المفكرون بالقيمة الكامنة للتجربة الاستطيقية بقدر ما اعترفوا بوجود "التأمل المنزه عن الغرض" ذاته. ومن الجدير بالملاحظة أن كلا هذين الأمرين قد لقي اعترافا من فلاسفة توجد بينهم خلافات عميقة في بقية جوانب النظرية الاستطيقية. فنحن نجد إيحاء واضحا بهما لدى مفكر العصور الوسطى العظيم. القديس توما الأكويني. الذى عرف "الجمال" بأنه "ذلك الذى يلذ لنا مجرد النظر إليه أو إدراكه ذاته id cuius ipsa apprehensio Placet"[1]. ولقد كان أول عرض منهجي في الفلسفة الحديثة لفكرة التنزه الاستطيقي عن الغرض هو ذلك الذى قدمه "إمانويل كانت" في أواخر القرن الثامن عشر. فكانت بدوره يتحدث عن "الرضاء" الذى يتمثل في هذه التجربة[2]. ويعد الوصف المتضمن في كتابات شوبنهور. الفيلسوف الألماني في القرن التاسع عشر. من أفضل الأوصاف الموجزة للموقف الجمالي. التي يمكن الاهتداء إليها في أى موضع[3]. فعلى الرغم من أن شوبنهور كان متشائما بعمق من إمكان بلوغ السعادة البشرية، فإنه كان يرى أن للتجربة الاستطيقية قيمة كبرى. ومن الممكن الإتيان بأمثلة كثيرة أخرى لفلاسفة معاصرين تختلف اتجاهاتهم كل الاختلاف عن أولئك الذين تحدثنا عنهم الآن.

هذا الاعتقاد الذى يشترك فيه الفلاسفة تؤيده التجربة التي يكاد يمر بها كل إنسان تقريبا – فحين يجذب المرء لون شجرة أو رشاقتها أو تناسقها، أو يندمج في قصة ويظل مستغرقا في الانتباه لها، تكون تلك "لحظة" في الحياة جديرة بأن نمر بها لذاتها. فإذا ما تساءل أحد: "وما قيمة هذه التجربة؟" كان الجواب أوضح مما لو وجه هذا السؤال نفسه بصدد أى نوع آخر من التجربة. فقيمة التجربة الجمالية ملموسة في التجربة ذاتها. وإنا لنجد أن ذوى العقليات "العملية"، وأولئك الذين لا يشغلهم شيء سوى إنجاز "عملهم في الحياة"، كثيرا ما يتشككون في قيمة التجربة الاستطيقية، ويعدونها تبديدا لا جدوى منه. وصحيح أن الموقف

---

(١) الخلاصة اللاهوتية.
Summa Theologica, I a, 2 ae, quaest. 27, art. I

(٢) انظر: نقد ملكة الحكم.
"Critique of Judgment" trams. Bernard (N. Y., Hafner, 1951) pp. 37 – 45.

(٣) انظر "العالم إدارة وتمثلا" الكتاب الثالث، المظهر الثاني.
The World as Will and Representation, BooK III, Second Aspect.

الاستطيقى، كما رأينا من قبل. يكبت الإدراك العملى، وقد يؤدى، إذا ما استمر طويلا، إلى إبطال النشاط الهادف الذى يقتضيه منا العالم. ولكن لنطرح هذا السؤال نفسه من الجانب الآخر: فما قيمة النشاط الإنسانى الذى لا يخدم إلا هدفا مقبلا ما؟ هل الغرض منه هو إتاحة تجربة أخرى معينة تكون أداة لتجربة أخرى غيرها لا يستمتع بها لذاتها. بل نمارسها من أجل هدف آخر غيرها؟ وهل يتمثل أنموذج الحياة البشرية فى حياة كثير من عمال المدن فى المجتمعات الصناعية. الذين يؤدون عملا لا يجدون فيه طرافة ولا يستمتعون به، حتى يمكنهم أن يظلوا أحياء ليعودوا فى الغد إلى نفس العمل الممل؟ إن ما نود أن نقوله هو أن الجهد البشرى "العملى" لا جدوى منه مالم يؤد فى نقطة معينة إلى تجربة تكون طريفة وممتعة فى ذاتها. وإن الكثيرين ليصفون الأمريكيين المعاصرين بأنهم يستغرقون فى الاهتمام بوسائل العيش إلى حد أنهم نادرا ما يتذوقون القيمة الكامنة للتجربة. ولكنى أتجاسر فأقول إن هذا كان يصدق دائما على كثير من الشعوب، فى كثير من العصور والمجتمعات. ومع ذلك فإن غياب القيمة الاستطيقية من الحياة كثيرا ما يكون نتيجة لأخذ المرء بشعار السعى إلى الكفاءة فى العمل وترك "الكلام الفارغ" جانبا. والحق أن أولئك الذين يلتزمون بهذا الأسلوب فى الحياة هم من قصر النظر بحيث لا يختبرون أسلوبهم هذا أبدا بطريقة نقدية، وبالتالى لا يدركون قصوره أبدا. فمن الواجب أن نذكرهم بأن

حياتنا، لو امتلأت بالمشاغل.
ولم تترك لنا وقتا للتوقف والتأمل.
لكانت حياة هزيلة بحق[1].

وقد لا يكون هذا شعرا من الطراز الأول، ولكنه رد ملائم على أولئك الذين لا يجدون للتجربة الاستطيقية قيمة.

وعند هذه النقطة يكون من السهل الوقوع فى خطأ التغزل الخيالى فى التجربة الاستطيقية، وهو الخطأ الذى حذرت منه فى الفصل الافتتاحى. ولكن

---

(1) "وقت الفراغ" Leisure فى "مجموعة القصائد" نظم و. هـ ديفيز.
"Collected poems" by W.H. Davies (London, Jonathan Cape, 1951) P. 141.
ويتضمن باقى القصيدة إشارة واضحة إلى التجربة الاستطيقية.

المسألة ذاتها لا تحتاج إلى ذلك. فالإدراك الاستطيقى ليس شيئا نادرا خارجا عن المألوف، مالم تكن طريقة حياتنا مؤدية إلى النظر إلى هذا الإدراك على أنه شىء غير طبيعى. فمن الممكن القول، بمعنى معين، إنه لا شىء أكثر "طبيعية" من الوعى الاستطيقى. فما الذى يمكن أن يكون طبيعيا أكثر من مجرد التطلع إلى العالم والاهتمام بمناظره وأصواته، وحركته وطابعه المعبر؟ إننا جميعا نفعل ذلك تلقائيا من آن لآخر، والطفل يفعله على الدوام، بحيث يظهر العالم له ناضرا مثيرا.

ولكنا إذا شئنا أن نشق طريقنا فى العالم فلا بد لنا أن نتعلم كيف نتعرف على الأشياء ونضع لها أسماء، ونعرف فوائدها ومضارها. وكما قلنا من قبل فإن تنمية عادات الإبصار هى أمر لا غناء عنه من أجل توفير النشاط وبذله بطريقة فعالة. وعندما نعرف على الفور كنه الأشياء وكيف نستطيع استخدامها، لا نحتاج إلى إضاعة وقت فى الإدراك. ولكن هذا يؤدى إلى فقدان للقيمة الاستطيقية؟ ذلك لأننا لا نرى الأشياء إلا جزئيا وبتعجل، وفى ذهننا أغراضنا الإثارة المقبلة. وهكذا تغطى العادة عالمنا بقشرة من الرتابة والجمود، وتبدد عنصر الإثارة الاستطيقية فيه. وإذن، فالأمر كما قال الأستاذ بيبر Pepper: "لو لم تكن هناك عادات، لكانت معيشتنا كلها استطيقية إلى أعلى مدى، ولما احتجنا إلى أى فن أو أى أسلوب تطبيقى لكى نجعلها كذلك"[1].

° ° °

ومع ذلك فإنى لا أود أن أترك لدى القارىء انطباعا بأن التجربة الاستطيقية والتجربة العملية متعارضتان بالضرورة. فهذا اعتقاد واسع الانتشار فى مدنيتنا، كان من نتيجته أننا استبعدنا الفن والتجربة الاستطيقية فى ركن قصى من حياتنا. وكل ما نفعله هو أننا نرفع قبعاتنا تحية لهما عندما نذهب من آن لآخر إلى معرض للفن أو قاعة للعزف أو عندما "نقرأ كتابا جيدا". ولكن هذه الطريقة فى التفكير والسلوك تبعث الهزال فى تجربتنا بلا داع.

---

(1) ستيفن بيبر: السمة الاستطيقية.
Stephen C. Pepper: Aesthetic Quality (N.Y., Scribner's, 1937) P.55.

لقد ميزنا فى هذا الفصل بين الموقف الاستطيقى وموقف الإدراك العملى. ولكن التمييز بين شيئين عند التفكير فيهما لا يترتب عليه أن يكونا على الدوام منفصلين فى الوجود الفعلى. فعندما نعرف التركيب الكيميائى للماء، نميز الهيدروجين عن الأوكسجين فيه. أما فى الماء ذاته فهما بالطبع ممتزجان بلا انفصال. وبالمثل فإن الاهتمام العملى والاستطيقى يمكن أن يوجدا معا. وكثيرا ما يوجدان بالفعل. فى التجربة العينية. وقد تكون تجربتنا عملية فى أساسها. وقد يكون اهتمامنا منصبا على المهمة المطلوبة منا. ومع ذلك يمكن أن يكون قدر- مهما كان ضئيلا، من انتباهنا موجها إلى الاستمتاع الاستطيقى بالأشياء المحيطة بنا. وحتى عندما يكاد اهتمامنا يكون عمليا كله. فإن "النظرة الشاردة العارضة" للاهتمام الاستطيقى قد تتدخل فيه. ففى وسط صراع سياسى حاد، أو منافسة شخصية يكون مصير المرء فيها معلقا فى الميزان، قد يستلفت نظرا المرء ما نطلق عليه اسم "دراما الموقف" . وعلى ذلك يبدو أن من التبسيط المفرط، من الوجهة النفسية. أن نقول إن من المستحيل، فى أية لحظة بعينها، أن نتخذ سوى موقف واحد[1]. صحيح أن الموقفين الاستطيقى والعملى متعارضان، بمعنى أن تركيز الانتباه المميز لأحدهما يقلل من نوع الانتباه المميز للآخر. غير أن الانتباه دائما مسألة درجة، ومن الممكن أن تتحكم فيه أغراض متباينة فى آن واحد، ومن حسن الحظ أن الأمر كذلك، إذ أن قدرا، ولو ضئيلا، من العنصر الاستطيقى يجعلنا فى كثير من الأحيان نتحمل أعمالا كانت تغدو بدونه مملة منفره إلى أقصى حد.

على أننا لسنا بحاجة إلى الارتكان تماما إلى حسن الحظ لكى نصبغ النشاط العلمى بالصبغة الاستطيقية. ففى استطاعة الجهد البشرى أن يزيد من القيمة الاستطيقية للتجربة. وكلما نمينا حساسيتنا الاستطيقية وزدناها رهافة وتيقظا، خلقت "اهتماما جديدا بكل ما نفعل، فى أى موضوع نتصل به، فى أى جانب من جوانب حياتنا[2]." وإن هذا ليصدق بوجه خاص حين نستخدم الفن فى جعل أدوات حياتنا اليومية ومتاعها أكثر جاذبية للإدراك. فمن واجبنا ألا نحكم على هذه

---

(1) انظر "لانجفلد"، المرجع المذكور من قبل، ص٧٣.

(2) جون ووربك: قوة الفن.
John M. Warbeke: The Power of Art (N.Y., Philosophical Library, 1951)P. 19.

مقدما بأنها "نافعة فحسب". وبالتالى لا يكون لها حق فى القيمة الاستطيقية. بل إن المجتمعات البدائية ذاتها تزين أكثر الأشياء شيوعا وتداولا بحيث يبعث مرآها وملمسها متعة. إلى جانب كونها مفيدة وكثيرا ما يجد عالم الأنثروبولوجيا أن مثل هذا التزيين يخدم غرضا اجتماعيا أيضا. أى أنه ينفع فى الصيد أو الحرب أو الطقوس الدينية. غير أن هذا لا يقلل من أهمية العنصر الاستطيقى. وإنما يدل على الطريقة التى يمكن بها إعلاء الحياة حين يعمل الإنسان على تلبية حاجاته الاستطيقية وغير الاستطيقية دون أن يستبعد جانبا من الاثنين. وهناك علامات مشجعة على مثل هذا النشاط فى الوقت الراهن فى مجتمعنا الحديث. وتتمثل فى إنتاج أشياء كالأدوات الفضية والأثاث "الحديث". وفى العمارة وقاطرات السكك الحديدية الجديدة.

وليس من الضرورى أن تكون القيمة الجمالية للأشياء اليومية مجرد زخرف لا صلة له بطبيعة الشىء. بل إن مثل هذه الزخرفة كثيرا ما تكون ذات قيمة ضئيلة نسبيا. بل إن الغرض الذى صمم من أجله موضوع كالفأس أو قاطرة السكك الحديدية، كثيرا ما يكون جزءا لا يتجزأ من قيمته الاستطيقية. فمن الممكن أن نعجب بالطريقة التى يتلاءم بها تركيبه مع وظيفته. وعندما ننظر إلى أمثال هذه الأشياء جماليا، فإننا لا نفكر مقدما فى منفعتها، كما يفعل المهندس أو الرجل الذى سيستخدمها، غير أن الوعى بمنفعة الموضوع جزء من إدراكنا، وهو ضرورى للإعجاب بملاءمته للغرض منه. فالقيمة الجمالية تزداد عندما يكون المظهر الكامل للشىء، ولونه وشكله، الخ، سببا فى منفعته، ويتضح ذلك فى طائراتنا، وفى بعض المبانى المشيدة حديثا، سواء منها السكنية والتجارية، أما لو رسمت على آلة الحرث أو ماكينة الصهر زخارف بلون وردى أنثوى باهت، فقد تظل هذه الآلة تؤدى عملها بطريقة اقتصادية فعالة، وتجد منا إعجابا بسبب فائدتها، ولكن يكون هناك شىء مضحك فى التباين بين وظيفتها وبين مظهرها العام.

* * *

ولقد ظللنا حتى الآن نناقش التجربة الاستطيقية من زاوية قيمتها الكامنة فحسب. وتلك هى قيمتها من حيث هى تجربة منطوية على ذاتها. فمن طبيعة

الموقف الجمالى فى صميمه أنه يتخلى عن النشاط المستمر المتجه إلى المستقبل. ومع ذلك فإن التجربة الجمالية لو نظر إليها بطريقة غير استطيقية لما كانت - كأية تجربة أخرى - منفصلا تماما عن الحياة - فلها نتائج تتجاوز نطاق التجربة ذاتها ذلك لأن التقاءنا بالموضوع الجمالى. شأنه شأن أية تجربة أخرى. يغيرنا تغييرا قد يكون ضئيلا فحسب. وقد يكون عميقا. وبذلك يبدل تجربتنا المقبلة. وكما نعلم جميعا. فإن اعتياد مشاهدة الأعمال الفنية الجديدة يغير ذوقنا. فلا نعود نعجب بقصص المغامرات التى كانت تخلب ألبابنا فى فترة الدراسة الأولى. بل نبدأ فى تقدير أنواع أخرى من الأدب وأشكال أخرى للفن. كما أن قدرتنا على التمييز تزداد رهافة. بحيث "نرى" فى الفن قيما لم نكن نراها من قبل. غير أن تأثير الإدراك الاستطيقى لا يقتصر على التجارب الاستطيقية الأخرى، بل إنه يغير أيضا شخصيتنا وتجربتنا فى المجالات غير الاستطيقية للحياة. فمن الممكن أن يؤدى عمل فنى إلى تعميق بصيرتنا بالناس الآخرين وبأنفسنا، وقد يؤدى بنا إلى تحدى القيم التى كنا متمسكين بها من قبل، وقد يوسع نطاق تعاطفنا. وإنه لمن المستحيل وضع حدود للتأثيرات النفسية التى يمكن أن تكون للعمل الفنى، أو محاولة تحديد طبيعة هذه التأثيرات. ومع ذلك ينبغى أن نتذكر أننا لو تعمدنا اكتساب هذه التأثيرات، لأضعفنا القيمة الجمالية أو قضينا عليها. فعندئذ تصبح التجربة نفعية متطلعة إلى المستقبل. فنتائج التجربة الجمالية تأتى دون طلب ودون إلحاح.

على أنه ليس هناك ما يضمن أن تكون هذه النتيجة طيبة. فمنذ أيام أفلاطون نجد من ينبهنا إلى أن الفن قد يكون له تأثير ضار، ولاسيما فى الصغار. فمن الممكن أن يحطم الشخصية أو يهدم الأخلاق. وربما كان هذا الخطر أقل بكثير فى الوقت الراهن، الذى أصبحت فيه "الفنون الجميلة" ضئيلة الأهمية نسبيا فى المجتمع. ومع ذلك فمازالت للمشكلة حقيقتها وأهميتها. وحسبك أن تتأمل الخلافات الحادة التى ثارت فى السنوات الأخيرة حول الرقابة على الكتب والأفلام السينمائية، وكذلك مشكلات الرقابة فى زمن الحرب. وتلك، على أية حال، مشكلة صعبة سوف نتصدى لها فى موضع لاحق من هذا الكتاب (الفصل الثالث عشر).

٤- القيمة الاستطيقية للفن والطبيعة:

أشرت من قبل إلى تلك الحقيقة التى يشيع الاعتراف بها، وهى أننا نستطيع أن ندرك الفن والطبيعة معاً إدراكاً استطيقياً، ونقوم بذلك بالفعل. وهأنذا أدعو القارئ إلى البحث فى مسألتين بينهما اتصال وثيق، وهما :

١- هل نحن "نبحث عن" أشياء مختلفة عندما نتأمل أعمالاً فنية وعندما نتأمل الطبيعة ؟

٢- وهل يمكننا أن نقول إن أحد نوعى التأمل أفضل أو أعظم قيمة، بمعنى ما، من الآخر ؟ إن مناقشتنا ستتركز أساساً على المسألة الثانية. ولكنها ستمس المسألة الأولى فى مواضع متعددة.

الأرجح أن معظم الناس يقولون، رداً على السؤال الثانى، إن الفن أكثر إرضاء وأهم فى التجربة الاستطيقية من الطبيعة. وبالفعل أخذت معظم النظريات الجمالية التقليدية بهذا الرأى. فعندما نتحدث عن الموضوعات الاستطيقية نعنى عادة أعمالاً فنية لا موضوعات طبيعية. ولكن لنتنبه إلى بعض أسباب ذلك. إن الفن نشاط إبداعى يقوم به البشر، على حين أن الطبيعة حسب تعريفها ليست كذلك. وإذن فللفن أهمية اجتماعية لا تتوفر للطبيعة. وفضلاً عن ذلك فإن الأعمال الفنية تكاد تكون على الدوام ثابتة باقية، ومن السهل محاكاتها أو عمل نسخ منها، ومن هنا فإن من الممكن المشاركة فيها عادة. ففى استطاعتنا جميعاً، فى العادة، أن نقرأ نفس الكتب، ونستمع إلى نفس التسجيلات، على حين أن موضوعات الطبيعة، كالخلجان البحرية والتكوينات السحابية، موضعية وعابرة إلى حد بعيد. وهذان العاملان معاً يوضحان لماذا كنا نستطيع أن نتكلم عن الفن أكثر مما نتكلم عن الطبيعة. ولكنهما فى ذاتهما لا يثبتان أن الفن أعظم قيمة، من الوجهة الاستطيقية، من الطبيعة. فحتى على الرغم من أن الموضوعات الطبيعية ليست نواتج للجهد البشرى، فقد يظل من الصحيح أنها موضوعات ذات قيمة استطيقية أعظم. وبعبارة أخرى، فإذا ارتكزنا على التمييز الذى أجريناه بين الإبداع الفنى و"التطلع أو النظر" الاستطيقى، فسنجد أن كون الشىء موضوعاً فنياً، لا يستتبع كونه ممتعاً، فى الإدراك الاستطيقى أكثر من موضوع غير فنى. وبالمثل فحتى لو لم يكن من الممكن

مشاركة الناس على نطاق واسع فى المناظر الطبيعية، فلا يترتب على ذلك القول إن قيمتها، عندما تصبح موضوعات للتجربة، أقل من قيمة الأعمال الفنية، وإذن، فلو كنا نعتقد أن قيمة الفن أعظم من قيمة الطبيعة، فلا بد أن يكون اعتقادنا هذا قائماً على حجج غير هذه.

ولنقتبس فيما يلى رأياً مضاداً للاعتقاد السابق، قال به فيلسوف مشهور فى أخريات حياته، وهو فيلسوف كان الاستمتاع الاستطيقى فى نظره واحداً من أهم القيم فى حياة الإنسان.

"..كذلك فإن حبى للجميل لم يجد بدوره رضاءه الأكبر فى الفنون، فإذا كان الفن ينقلنا من حال إلى حال، ويحرر العقل والقلب، فإن له عندى إعزازاً، غير أن الطبيعة والتفكير يفعلان ذلك مرات أكثر، وبسلطة أعظم. ولو كان ثمة شىء خلب لبى، فإنما هو الأماكن الجميلة، والعادات الجميلة، والنظم الجميلة، ومن هنا كان إعجابى باليونان وإنجلترا، واستمتاعى بأمريكا الفتية المرحة البارعة"[1].

ويقول أ. ف. كاريت: "لو أجبرنا على الاختيار القاسى بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى، وقدرنا الكنوز النفيسة فى الموسيقى والشعر إلى آخر مداها، ففى اعتقادى أن اختيارنا ينبغى أن يكون للطبيعة"[2].

* * *

فيكف يمكن، إزاء هذه الشواهد، الدفاع عن الرأى القائل إن التذوق الاستطيقى للفن أعظم قيمة من تذوق الطبيعة؟ إن ذلك يكون أولا عن طريق الإشارة إلى واحد من أوضح الفوارق بين العمل الفنى والموضوع الطبيعى، وهو أن للأول "إطارا" أما الثانى فلا. فالفنان يضع لعمله حدودا، إذ أن الكتاب أو المدونة الموسيقية يبدآن وينتهيان عند نقطة معينة، واللوحة يحدها إطارها، والتمثال والمبنى تحدهما سطوحهما الخارجية. غير أن الطبيعة لا تضع "إطارا" لمناظرها الريفية أو خلجانها

---

(1) جورج سانتيانا: "دفاع عن نفسى" كتاب "فلسفة جورج سانتيانا" نشرة شيلب
"Apologia pro Mente Sua" in "The Philosophy of Gerge Santayana", ed. Schilpp (Nortbewestern U.P.,1940) P.50.

(2) أ.ف. كاريت: نظرية الجمال.
E.F.Carritt: The Theory of Beauty (London, Methuen. 1928), P. 41.

البحرية أو تكويناتها السحابية بحيث تبدأ هنا على وجه التحديد وتنتهى هناك بالضبط.

فما الذى يستتبعه ذلك فيما يتعلق بالقيمة النسبية للموضوعات الفنية والطبيعية؟ هل يؤدى وجود "الإطار" بذاته وفى ذاته إلى جعل الفن أعظم قيمة؟ قد نقول إن "الإطار" ينظم الموضوع الفنى ويوحده. وإن هذا أمر له قيمته. لأنه يربط بين أطراف تجربتنا التى لن تكون. بغير هذا الإطار. إلا مهوشة لا شكل لها. وفى مقابل ذلك يفتقر المنظر الطبيعى إلى إطار. وبالتالى لا تستطيع العين والذهن أن تحيط به. غير أن هذه الحجة ليست قاطعة. ذلك لأنه على الرغم من أن الطبيعة تفتقر إلى إطار عندما توجد فحسب. خارج الإدراك البشرى. فإن هذا لا يصدق عليها عندما تدرك بطريقة جمالية. فعندئذ يفرض المشاهد ذاته إطارا على المنظر الطبيعى. فيختار ما سينتبه إليه جماليا ويضع هو ذاته حدودا له. ونحن جميعا نفعل ذلك فى وقت ما. "فلا بد لكى يرى المنظر الطبيعى من أن ينشأ ويشكل Composed"[1]. ولو كان لدى المرء إدراك ثاقب وخيال خصب. لاستطاع أن "ينشىء" منظرا طبيعيا ذا قيمة جمالية كبرى، أعنى منظرا قد لا تقل قيمته، وربما زادت. عن كثير من اللوحات التى تصور مناظر طبيعية. ولكن معظمنا بطبيعة الحال لا تتوافر لديه القدرة، على القيام بهذا العمل، وهى القدرة التى يملكها الفنان بدرجة ملحوظة وفضلا عن ذلك، فلما كنا لا نستطيع تغيير المنظر فى الطبيعة، فإنه قد يتضمن شوائب أو عناصر زائدة، يمكن استبعادها فى العمل الفنى. لذلك يمكننا أن ننتهى إلى أن هذه الحجة لا تثبت سوى أن الأعمال الفنية فى عمومها ذات قيمة أعظم، بفضل وحدتها، من المناظر الطبيعية، لا أنها ينبغى أن تكون كذلك دائما بالضرورة.

ومع ذلك فإن الأستاذ ت. م. جرين لا يوافق على هذا الرأى. فهو يثير السؤال الآتى: "حتى لو فرضنا على الطبيعة إطارا، وقررنا بإرادتنا أن ندرج فى إدراكنا الاستطيقى هذا القدر وحده ولا شىء غيره مما يقع أمامنا، فهل يكون من الممكن، على أى نحو، الاهتداء إلى منظر أو موضوع طبيعى يكون تنظيمه الشكلى

---

(1) جورج سانتيانا: "الإحساس بالجمال".
The Sense of Beanty (N.Y., Scribner's 1936) P.101.

مرضيا من الوجهة الجمالية بقدر ما يكون العمل الفنى؟"[1]. ويعتقد الأستاذ جرين أن الجواب بالسلب. ومع ذلك. فقبل أن نقرر إن كانت الطبيعة "مرضية من الوجهة الجمالية بقدر ما يكون العمل الفنى". فلا بد لنا من أن نتساءل: "أى عمل فنى؟" إن من الواجب ألا نتحدث عن "الفن" بالمعنى المثالى. وكأن لجميع الأعمال الفنية قيمة عظيمة. فمن الواضح لسوء الحظ. كما نعلم جميعا. أن كثيرا من الأعمال الفنية ضئيلة القيمة أو رديئة. نظرا إلى عيوب فى "تنظيمها الشكلى". ولو قارنا هذا النوع من الأعمال ببعض المناظر الطبيعية لكان الحكم قطعا لصالح الطبيعة. وهكذا نرتد مرة أخرى إلى النتيجة القائلة إنه ليس ثمة إجابة عن هذا السؤال، فى هذا الجانب أو ذاك، تصدق فى جميع الحالات. وثمة شىء آخر ينبغى أن يستقر فى أذهاننا. وقد سبق لنا أن ذكرناه: فحتى لو كان هناك منظر فى الطبيعة له "تنظيم شكلى" عظيم القيمة، فإن معظمنا لن تتاح له فرصة مشاهدته. ذلك لأنه لن يكون باقيا وقابلا للمشاركة فيه كما هى الحال فى معظم الأعمال الفنية.

ولكن لنفرض جدلا أن سؤال الأستاذ جرين ينبغى أن يجاب عنه بالسلب. إننى أعتقد مع ذلك أن الطبيعة تكون لها فى بعض الأحيان قيمة استطيقية عظيمة الأهمية، لا لشىء إلا لكونها تفتقر إلى "التنظيم الشكلى" بمعناه المعتاد. وأنا أعنى بذلك تلك المناظر الطبيعية ذات الضخامة والقوة الهائلة، التى تبدو وكأنها تطغى علينا من كل جانب، وتشعرنا بأننا أقزام. فهى تبدو وكأنها تخرج عن كل إطار نحاول أن نفرضه عليها. فلتتصور مثلا منظرا طليقا للمحيط خلال عاصفة، وطريقة رد فعلك وأنت تمتد ببصرك إليه حتى الأفق ثم ترتفع نحو السماء الواسعة الداكنة. إن هذا المنظر يتصف بتلك "الضخامة" التى تسمى عادة "بالجلال". وأنا أشك فى قدرة أى عمل فنى على تحقيق مثل هذا الجلال. وبالنسبة إلى تجربتى الخاصة، فإنى أعتقد أن أكثر الأعمال الفنية التى أعرفها جلالا هى "الملك لير" لشكسبير. وقد تحدث الناقد العظيم ا. س. برادلى عن "النطاق الهائل" لهذا العمل، و"تداخل الخيال الرفيع، والعاطفة النفاذة، وروح الدعابة" فيه، وعن "ضخامة الرعدة التى

---

[1] تيودورم، جرين: الفنون وفن النقد.
Theodoer M.Greene: "The Arts and the Art of Criticism", fev, ed., Princeton U.P., 1947) P.9.

تسرى فى الطبيعة وفى الانفعال البشرى"[1]. ومع ذلك فحتى هذا العمل العظيم بحق، قد لا يثير أبدا تلك الاستجابة التى تؤدى إليها بغض مناظر الطبيعة. ومن هنا فإن من الواجب، عند وضع القيمة الجمالية للفن فى مقابل القيمة الجمالية للطبيعة، من حيث وجود إطار أو عدم وجوده. أو من أية ناحية أخرى. أقول إن من الواجب إيضاح نوع القيمة الجمالية الذى يدور حوله البحث. ذلك لأن الطبيعة قد تكون قاصرة فى أنواع معينة من القيم. ولكنها متفوقة فى أنواع أخرى.

ولقد أكدنا. فى مناقشتنا "للإطار". النشاط شبه الإبداعى للمدرك فى تذوقه للطبيعة وغير أن من الواجب ألا ننخدع بهذه الحجة بحيث نتصور أنه لا يلزم لتذوق الفن نشاط مماثل.

فوجود إطار يدخل فى تركيب الموضوع الفنى ليس فى ذاته كافيا لإضفاء تنظيم بنائى عليه. فالإطار وغيره من الوسائل يستخدم فى إضفاء نظام على العمل، بحيث يوجه انتباه المدرك فى اتجاه معين، وهكذا نجد فى الرواية أو المسرحية أن الشخصيات تقدم إلى القارىء، وينشأ صراع بين الإرادات، وتزداد العقدة تشابكا ثم تحل فى الجزء الختامى، ومع ذلك فليس تنظيم العمل شيئا ثابتا محددا فى داخله، بحيث يكتفى القارىء بأن يتتبع بطريقة سلبية تسلسل الحوادث كما حدده الفنان. بل إن فى استطاعة القارىء فى كثير من الأحيان تفسير الروايات والمسرحيات على عدة أنحاء مختلفة، وتبعا لكل تفسير، يكون للعمل تنظيم مختلف. وعلى ذلك فقد توجد اختلافات رئيسية فى الرأى حول تحديد أهم جزء فى العمل. (ومن الجائز أن القارىء حضر مقررا دراسيا فى الأدب طلب إليه فيه أن يقرر أين توجد الذروة فى العمل الذى كان يدرسه). وبعبارة أخرى، فعلى الرغم من أن للعمل بعض النظام داخل إطاره، يوجه إدراكنا ويتحكم فيه، فلابد أن يسهم القارىء بدوره بنصيب إيجابى، وذلك بأن يضع بنفسه الطريقة التى سينظم بها العمل فى تجربته الخاصة، ويظهر ذلك بوضوح أكبر فى حالة الفنون الأخرى. فمن المعروف أن العازفين وقواد الفرق الموسيقية المختلفين يمكن أن يتباينوا تباينا شديدا

---

(1) أ.س.برادلى: "التراجيديا الشيكسبرية".
A. C.Bradley:Shakespearean Tragedy(London, Macmillan, 1952), P. 247.

فى تفسير (وأداء) القطعة الموسيقية الواحدة. فأحد عازفى البيانو يزيد تأكيد فقرة معينة يقلل عازف آخر من أهميتها، و"يشيد" أحد قواد الأوركسترا ذروة عن طريق الإيقاع وحجم الصوت فى الأوركسترا. وما إلى ذلك. على حين أن غيره لا يفعل ذلك. وفى التصوير والنحت. ينبغى على المشاهد أن يحدد الجزء الذى سيوجه إليه انتباهه أولا من العمل الفنى. والمسار الذى ستتخذه عينه فى العمل بأكمله. وهنا أيضا يحدد الفنان اتجاهات عامة للاهتمام فى عمله. قد ترشد المشاهد. ولكن يظل هناك مجال كبير "لقراءة" العمل على أنحاء متباينة.

وخلاصة القول إن الانتباه والتفسير الانتقائى يتمثلان فى تجربة الفنون كما يتمثلان فى تذوق الطبيعة. وبقدر ما يشير العمل الفنى إلى الاتجاهات التى ينبغى على الإدراك والتفسير السير فيها، يكون مجال النشاط الإيجابى للمشاهد أقل مما هو فى حالة تذوق الطبيعة. غير أن الفارق بين الاثنين، كما حاولت أن أثبت، إنما هو فارق فى الدرجة، وليس من الصواب أن نجعل منه تقسيما ثنائيا قاطعا.

* * *

ولننقل الآن إلى معالجة مشكلة القيمة النسبية للفن والطبيعة من زاوية أخرى. إن أهم فارق بينهما هو أن الأعمال الفنية نواتج للنشاط البشرى البارع المتعمد، على حين أن موضوعات الطبيعة ليست كذلك. فهل تؤدى معرفتنا لهذه الحقيقة إلى زيادة تقديرنا للفن؟ قد تكون إجابتنا بالإيجاب، وذلك لسببين على الأقل. أولهما أننا نشعر بنوع من الألفة والقرابة مع الشخص الذى صاغ العمل أمامنا، وهو شعور لا نحس به عند إدراكنا للطبيعة. فقد نحس بالامتنان للجهود التى زودتنا بهذا العمل الممتع، أو قد نتأثر بالعقبات وعوامل الإحباط التى اضطر الفنان إلى التغلب عليها، أو قد نشعر، ببساطة، برابطة تربطنا بإنسان آخر يتحدث إلينا من خلال فنه بطريقة مباشرة مؤثرة. وثانيا قد نعجب ببراعة الفنان، ونحترم الخبرة التى تمكن بها من السيطرة على وسيطه الفنى ومن استخدامه، أو نقدر بساطة الخطوط التى تمكن بها المصور من أن يحقق تأثيرا ضخما.

لهذه الأسباب ينبغى أن نعترف بأن تذوق الفن ينطوى فى كثير من الأحيان على قيمة زائدة. ومع ذلك ينبغى أن نعترف أيضا بأن الاهتمام بالفنان المبدع لا

يؤدى دائما إلى زيادة القيمة الاستطيقية للفن. فمن الممكن أن يكون له تأثير عكسى تماما. وهذا يحدث عندما نقبل على العمل الفنى من أجل كشف حياة الفنان وشخصيته، أو معرفة معالم منها. أو عندما يشغلنا تماما البحث فى أسلوب الفنان. ففى كلتا الحالتين لا تكون للعمل أهمية إلا من حيث هو وسيلة لشىء آخر. ففى الحالة الأولى يستخدم وثيقة متعلقة بحياة الفنان. وهذا يؤدى فى كثير من الأحيان إلى صبغ الموضوع بصبغة رومانتيكية، إذ أن المشاهد يقرأ فيه ما يعرفه من قبل عن حياة الفنان. وفى الحالة الثانية، يستخدم العمل كأنه "عينة" معمل لدراسة مشكلات أسلوبية تطبيقية. ومن هنا كان من الواجب مراعاة الحكمة فى الاهتمام بالفنان المبدع، خشية أن يصبح "غير مرتبط بالموضوع irrelevant"[1] من الوجهة الجمالية. فإذا لم يكن لهذا العنصر وجود فى تذوقنا للطبيعة، فإن غيابه فى هذه الحالة يحول على الأقل دون انخداعنا فى هذا المجال. وتغيير موقفنا من الوجهة الجمالية إلى شىء مختلف عنها كل الاختلاف.

ومع ذلك فعندما يوجه الانتباه إلى الموضوعات الفنية ذاتها، فإنا فى كثير من الأحيان نجد قيما لا تتمثل فى الطبيعة. فقد تكون للعمل قدرة تعبيرية عاطفية كبيرة، أو قد تكون له أنواع أخرى من التأثيرات النفسانية التى تشد انتباهنا إليه. ومن الممكن أن تكون له أهمية ثقافية كبرى، على خلاف معظم الموضوعات الطبيعية، فيجسم أمانى مجتمع وتقاليده، أو أكثر عقائده الدينية قداسة. فعمل مثل "الكوميديا الإلهية" لدانتى يقدم تصورا شاملا لدلالة الحياة البشرية وأهدافها. على أننا لا نستطيع الآن، كما لم نكن نستطيع من قبل، أن نقول إن الفن وحده هو الذى يملك هذه القيم، وأن الطبيعة خالية منها تماما، فهذا الاستنتاج الذى ينتهى إلى "الكل أو لا شىء" لا مبرر له. ففى أحيان غير قليلة نجد الموضوعات والمناظر الطبيعية "مؤثرة"، ويستطيع المتصوف أن "يرى عالما كاملا فى ذرة من الرمال". غير أن الطبيعة على وجه العموم تفتقر إلى الاهتمام النفسى والرمزى إذا ما قيست بالفن.

° ° °

---

(1) للاطلاع على معنى "الارتباط بالموضوع" من الوجهة الجمالية، أنظر القسم الخامس فيما بعد.

أما مشكلة قيمة الفن بالقياس إلى قيمة الطبيعة، فهي ككل المشكلات التي تعالج في هذا الكتاب، ينبغي أن تترك لكي يبت فيها القارىء بنفسه. وقد يتمكن من إثبات أن الحجج التي استخدمتها غير سليمة منطقيا، أو قد يستشهد بوقائع أخرى غير تلك التي أوردتها في هذه المناقشة. ومع ذلك فإني أعتقد أن التحليل الذي قدمته قد أثبت هذه النتيجة: إن أي تأكيد يقول إن الفن أرفع جماليا من الطبيعة، أو العكس، لا يمكن أن يصدق صدقا مطلقا، وفي جميع النواحي. ففي حالات معينة، وفي بعض النواحي، قد يكون الفن أعظم قيمة من الموضوع غير الفني؛ وفي حالات أخرى يكون العكس هو الصحيح.

أما الاعتقاد الجازم في هذه المسألة فإنه يكون خطرا بوجه خاص إذا أدى إلى فقدان للقيم في تجربتنا، أي إذا اعتقدنا أن أحد الطرفين، الفن أو الطبيعة، ليست له إلا قيمة ضئيلة، أو لا قيمة له على الإطلاق، بالنسبة إلى الآخر، فنتجاهله بناء على ذلك. فالواقع أن من الممكن أن نجد رضاء في الاثنين معا. فلو استطعنا تنمية قدرتنا على الاستمتاع الاستطيقي بالطبيعة، لكان من الممكن أن تكون مصدرا لقيمة لا حد لها، فضلا عن أنها توفر علينا الاضطرار إلى الذهاب إلى المسارح أو الجلوس بلا حراك في قاعدة الموسيقى، وبطبيعة الحال فإن القدر الأكبر من اتصالنا بموضوعات الطبيعة هو اتصال "عملي"، مما يؤدي إلى صرف انتباهنا الاستطيقي عنها، ولكن هناك دائما، كما رأينا في القسم السباق، إمكانا لتداخل الاهتمام الاستطيقي مع الاهتمام العملي، وفضلا عن ذلك، ففي استطاعتنا أن نتعلم من الفن كيف نكون أعمق نظرة في تذوق الطبيعة، والعكس بالعكس. ولقد قيل إننا لا نصل إلى تذوق الطبيعة إلا بعد أن نكون قد مارسنا تجربة الفن[1]، غير أن هذا يبدو أمرا مشكوكا فيه إلى حد بعيد، فمن الممكن أن يتخذ الانتباه الجمالي من أي شيء موضوعا له، سواء أكان من صنع الإنسان أم لم يكن، ولا بد أن تؤدي تنمية الذوق الناتجة عن مواجهة أي موضوع، إلى زيادة استمتاعنا بأي موضوع آخر.

---

(1) انظر: فيفاس وكريجر،المرجع المذكور من قبل؛ وكيت جردون: علم الجمال.
وللاطلاع على الرأي المضاد، انظر :لانجفلد،المرجع المذكور من قبل.

٥- "الارتباط بالموضوع" من الوجهة الجمالية:

يبدو أن التجربة الجمالية، فى أحسن حالاتها، تعزلنا نحن والموضوع معا عن التيار المعتاد للتجربة. فحين نعجب بالموضوع فى ذاته، نفصله عن علاقاته المتبادلة بالأشياء الأخرى، ونشعر كأن الحياة قد توقفت فجأة. إذ أننا نستغرق تماما فى الموضوع الماثل أمامنا ونترك أية فكرة عن النشاط الغرضى المتطلع إلى المستقبل.

هذه هى الطريقة التى نشعر بواسطتها بالتجربة. وقد حاولنا فى العرض السابق للموقف الجمالى أن نفسر الطبيعة المميزة لهذه التجربة. ولكن ينبغى لنا ألا نتاجهل حقيقة واضحة ولكنها هامة: هى أن لكل من المدرك الجمالى والموضوع الجمالى تاريخا يمتد أبعد من مدة التجربة الجمالية. وعلى الرغم من أن المدرك لا يهتم بالأمور الماضية والمستقبلة، فإنه يخوض التجربة، بطبيعة الحال، وقد حمل معه تاريخه الماضى بأسره. فلديه قدر معين من المعرفة، ومعتقدات وقيم معينة، واستعدادات انفعالية خاصة. وطريقته فى الاستجابة للموضوع تتقرر إلى حد بعيد بالتجارب الماضية التى مر بها. فقد يثير الموضوع، مثلا، ذكريات لتجاربه الماضية. وقد "يرى" صورا معينة أثناء استماعه إلى قطعة موسيقية. أو ربما كان قد اكتسب معرفة معينة فى الماضى تؤثر فى إدراكه. ومن الواضح تماما أن هذه المعرفة قد تكون معرفة متعلقة بالعمل الفنى ذاته. فالمرء قد يسمع "طقوس الربيع Le sace du printemps" لستافنكسى وهو يعلم أنها أثارت فضيحة عندما عزفت لأول مرة، أو إلى السيمفونية الرابعة لتشايكوفسكى وهو يعرف حالة الحب غير العادية التى كان تشايكوفكسى يمر بها أثناء تأليفها. أو قد يقرأ المرء رواية "عناقيد النقمة Grapos of Wrath" لشتاينبك بعد أن يكون قد عرف أنها أثارت اهتماما قوميا بمحنة الفلاح فى المناطق التى يصيبها الجفاف.

وفى استطاعتك أن تلاحظ شيئا غربيا فى هذه الذكريات والصور والمعلومات التى تدخل فى التجربة الجمالية - هو أنها ليست متضمنة فى الموضوع الجمالى ذاته، وإنما تنشأ من خبرة المدرك السابقة. فالموسيقى تحفز المدرك على تذكر حادث سابق فى حياته، غير أن هذا الحادث ليس شيئا ماثلا فى الموسيقى ذاتها، كالأنغام والألحان التى تؤلفها. ففى هذه الحالة تكون الذكرى شيئا يضيفه المتسمع إلى

تجربته من الخارج. وبالمثل فإن المعلومات التاريخية عن أعمال سترافنسكى أو شتاينبك لا توجد. كما هو واضح. فى الأعمال ذاتها. بل تتعلم من مصادر أخرى.

غير أن هذا يؤدى إلى خلق مشكلة طريفة وصعبة فى آن واحد. فالموقف الجمالى، كما قلنا. يهتم بالموضوع وحده. وبممارسة أى شىء قد يقدمه إلى الوعى. فهلا يترتب على ذلك أننا لو سمحنا للذكريات والصور الشخصية، ومواد المعرفة الخارجية، أن تدخل فى التجربة. فإن هذه التجربة تصبح عندئذ غير جمالية؟ "إن الانتباه الجمالى هو قبل كل شىء انتباه مركز على الموضوع"[1]. ألسنا إذن نحول انتباهنا بعيدا عن الموضوع عندما نستغرق بشغف فى ذكرياتنا، أو عندما نفكر فى الأصول والمؤثرات التاريخية للعمل الفنى؟ وماذا نقول عن أولئك الذين يقدمون. خلال "حلم اليقظة النعسان" الذى يفترض أنه هو تجربتهم فى الموسيقى، بنسج "قصص" بارعة مفصلة فى أذهانهم، أو يجرفهم تيار من الذكريات؟ أنستطيع أن نقول إن تجربتهم جمالية بالمعنى الصحيح؟ وهناك أيضا أولئك الذين يبدو أنهم يعرفون كل ما يمكن معرفته عن العمل الفنى – أى وقت إبداعه والظروف التى أنتج فيها، وتاريخ حياة الفنان، والمصطلحات الفنية المستخدمة فى وصفه، وموقعه فى تاريخ الفن، الخ – ومع ذلك لا يبدو أبدا أنهم يتذوقون العمل الفنى ذاته. فهل من الممكن أن تكون كل معرفتهم عن العمل قد تدخلت فى طريقة انتباههم إليه واستمتاعهم به جماليا؟

تلك هى مشكلة الارتباط بالموضوع relevance من الوجهة الجمالية. فهل مما "يرتبط بموضوع" التجربة الجمالية أن تكون لدينا أفكار أو صور أو معلومات لا تتمثل فى العمل ذاته؟ وإذا أمكن أن تكون هذه مرتبطة بالموضوع، ففى أى الظروف تكون كذلك؟

* * *

فلنبدأ ببحث تجربة معملية نفسية تتضمن تجربة جمالية غاية فى البساطة – هى إدراك الألوان المنفردة. وليس هذا هو نوع التجربة التى انتقدناها فى

---

[1] من كتاب "الفن والنظام الاجتماعى" لجوتشوك.
D.W.Gotshaik : Art and the Social Order (Chicago U.P., 1947) P. 4.

الفصل السابق[1]. بل إن عالم النفس فـي هـذه الحالـة، وهـو إدوارد بلـو Edward Bullough يبدأ تقريره بتفنيد "تلك المسألة العقيمة، مسألة مـا إذا كـان ثمـة ألـوان معينة سارة بذاتها وعلى نحو شامل"[2]. فموضوع اهتمامـه هـو الطـرق المختلفـة التـى يستجيب بها الناس جماليا. والنتـائج التـى يصـل إليـها تلقـى ضـوءا واضحـا علـى الموضوع، وسوف نبحثها بالتفصيل فى الفصل التالى، أمـا الآن فسوف نقتصـر علـى الإشـارة إلى مـا توصـل إليـه بشـأن نـوع واحـد مـن الاسـتجابة، وهـو الاسـتجابة "الترابطية associative".

فى هذا النوع من الاسـتجابة، كـان إدراك اللـون مصحوبـا بفكـرة أو صـورة لموضوع معين مر بالتجربة فى الماضى، وكانت هذه الترابطـات متنوعـة إلى أبعـد حـد فكانت تشمل الشمس، والأزهار، والأحجار الكريمة، والـدم، والصلب (ص ٤٢٨ — ٤٢٩). ويثير "بلو" السؤال عما إذا كانت أمثـال هـذه الترابطـات "غـير مشـروعة مـن وجهة النظر الجمالية" (ص٤٢٣)، فيجد أن هناك نوعين مـن الـترابط: أولهمـا ذلـك الذى يكون فيه للترابط "نغمة انفعالية" قوية خاصة به، تتمـيز مـن نغمـة الإحسـاس باللون ذاته. فى هذه الحالة يستغرق الترابط انتباه المشاهد كله تقريبا، فيترتب على ذلك أن "اللون يكاد يفقد تماما مركزه فى الوعى، الذى كان من قبل مهددا بـالخطر" (ص٤٥٤). أى أن المشاهد لا يبدى إلا انتباها ضئيلا جدا باللون، الذى يقتصـر دوره على إثارة الترابط أو الذكرى، ثم يغيب بعد ذلك عن الأعـين. أمـا النـوع الثـانى مـن الترابط فيختلف عن ذلك كل الاختلاف. فهو ذلك النوع الذى لا ينفصل فيه الـترابط عن إدراك اللون، بل "يندمج أو يذوب" (Fuse) فيـه. وهنـا تقوى نغمـة الإحسـاس باللون بفضل الترابط، على حين أن المشاهد "يحـافظ علـى اللـون بحـرص فـى بـؤرة الوعى." (ص٤٥٥).

ويرى "بلو" أن النوع الأول من الترابط "غير مشـروع" جماليـا، لأن اللـون لا يستخدم إلا مثيرا للترابط الشخصى، الذى يشد الانتباه إليـه. أمـا النـوع الثـانى فـلا

---

(1) أنظر ص (٢٧ – ٢٨) من قبل.

(2) إدوارد بلو: "المشكلة الإدراكية" فى التذوق الجمالى للألوان المنفردة.
"The perceptive Problem", in the Aesthetic Appreciation of Single Colours". British Journal of Psychology, II (1908), P. 406.

يخرج عن المجال الجمالي. بل إن من الممكن أن يزيد من القيمة الجمالية للإدراك. إذ أنه قد "يضفي على اللون حياة ودلالة. كما أن الاندماج Fusion يحول دون تعريض طابع التجربة بذاته للخطر (ص ٤٥٦). لذلك فإن "بلو" يجيب عن سؤالنا الأصلي بالقول إنه "لا يمكن وضع قاعدة قاطعة بشأن القيمة الجمالية للترابط بوجه عام" (ص٤٥٦).

وفي اعتقادي أن إجابة "بلو" سليمة. فإذا كانت التجربة الجمالية كما وصفنا، فإن كون الترابط جماليا يتوقف على كونه متمشيا مع موقف "الانتباه المنزه عن الغرض" فإذا أدى الترابط إلى دعم عملية تركيز الانتباه على موضوع. عن طريق "الاندماج" بالموضوع، وبالتالي إعطائه مزيدا من الحيوية والدلالة". فعندئذ على يكون جماليا بحق. أما إذا اجتذب الانتباه إليه وابتعد به عن الموضوع. فإنه يقضي على الموقف الجمالي. وإذن، فمشكلة أولئك الذين يقولون: "اسمعي يا حبيبتي. إنهم يعزفون أغنيتنا"، ليست كون الموسيقى تذكرهم بشيء آخر فحسب، وإنما هي أنهم يستغرقون عادة في استعادة ذكرياتهم إلى حد تصبح معه الموسيقى مجرد خلفية ضئيلة الشأن، تسمع بطريقة غير واضحة المعالم على "هامش" الوعي.

° ° °

على أن معنى "الاندماج" Fusion في حاجة إلى مزيد من الإيضاح. كما أننا لم نكن نتحدث حتى الآن إلا عن تجربة جمالية أولية إلى حد ما، ومن الممكن أن نلقي مزيدا من الضوء على مشكلة "الارتباط بالموضوع" من الوجهة الجمالية، إذا انتقلنا إلى تجربة من نوع آخر.

في هذه التجربة، قدم الدكتور رتشاردز I.A.Richards سلسلة من القصائد غير الموقع عليها إلى عدد من تلاميذه الإنجليز في مرحلة ما قبل الليسانس، وطلب إليهم أن يسجلوا انطباعاتهم عنها[1]. وكانت تعليقات الطلاب تتضمن أمثلة متعددة للاستجابة "المرتبطة بالموضوع" و "غير المرتبطة بالموضوع". فلنتأمل بعض ردود الفعل على قصيدة جاء في جزء منها ما يلي:

---

(١) رتشاردز: النقد العملي.
I. A. Richards' Practical Criticism (N.Y., Harcourt, Brace, 1952).

بين الأشجار الشامخة المنتصبة
سوف أزحف راكعا على ركبتى.
فلن أجد فى هذه اليوم
مكانا مناسبا كهذا للصلاة

* * * * * *

الأشجار الخاشعة ترتفع وتجرى
دون ما انحراف. نحو الشمس
فلتتجه رغبة روحى
إلى نارها المتوسطة

* * * * * *

جذعها العمورى، ما أقواه!
لحاؤها الذى يكسوها، ما أنعمه!
والصوت الحلو الرقيق،
الذى تتغنى به الأوراق، ما أعذبه!

* * * * * *

فلتمتلىء الرغبة والفكر والإدارة الصلبة
بقوة وعذوبة كهذه،
عندما أتذكر
تلك الأشجار المقدسة اليانعة[1].

* * * * * *

فمن الاستجابات غير المرتبطة بالموضوع، تلك التى يتحدث فيها أحد الطلاب باسم ما يسميه "بعصر الشك" فيقول: "لا أحب أن أسمع الناس يتفاخرون بالصلاة"(ص٩٤). فهذا الطالب لم يقرأ القصيدة "بتعاطف"، كما يقتضى الموقف الجمالى. وهو لم ينجح فى كبت آرائه فى موضوع الدين، التى وقفت حائلا بينه

---

(١) المرجع نفسه، ص ٩٢.

وبين القصيدة، وعلى ذلك فإنه لم ينجح فى أن يعيش مع تصوير الشعر والانفعالات المتضمنة فى القصيدة عند ما تدرك. فترتب على ذلك عجزه عن تقدير قيمتها.

والآن، فلنبحث فى استجابة أولئك الذين حاولوا قراءة القصيدة بتعاطف. فأحد الطلاب يصف صورة ظهرت فى ذهنه. فيقول: إن الأشجار الشامخة المنتصبة، المندفعة علوا نحو الشمس، توحى ببرج مرتفع لكاتدرائية عظيمة. وبسكونه وقداسته" (ص١٠٠). ومع ذلك فإن القصيدة لا تقول شيئا عن "الكاتدرائية". فهل هذه الصورة مرتبطة بالموضع جماليا؟ هناك عدد من العناصر المتضمنة فى "الإيحاء" بالكاتدرائية: أولها أن الكاتدرائية مبنى مخصص للصلاة والعبادة؛ ثم هناك ذلك المنظر البصرى "لبرجها الطويل"؛ وأخيرا هناك الطابع الانفعالى "للسكون والقداسة". فللمرء الحق فى أن يقول إن كلا من هذه العناصر يتلاءم مع القصيدة. والقصيدة تتحدث صراحة عن الصلاة والعبادة، كما فى قولها "مكان للصلاة". كما أن الجو الدينى يتمثل فى ألفاظ مثل "عبادة" و"مقدس". وقد أكد عدد آخر من الطلاب هذا الطابع للقصيدة فى تعليقاتهم (انظر ص ٩٣، ٩٦، ١٠٠). كذلك يمكننا أن نرى كيف أن "برجا للغابة" يتألف من "أشجار شامخة منتصبة" يمكن أن يوحى "ببرج كاتدرائية عظيمة". وأخيرا فإن روح القصيدة هى روح من "السكون والقداسة"؛ ومن هنا فإن الشاعر يتحدث، فى فقرة لم أوردها هنا، عن "سكون الهواء"، ومن الممكن بسهولة الاهتداء إلى إيحاءات مماثلة فى الأبيات السابقة.

فمن الممكن إذن أن نستنتج أن "الإيحاء" المتعلق بالكاتدرائية مرتبط بالموضوع من الوجهة الجمالية [1]. فهو يتمشى مع المعنى اللفظى للقصيدة، ومع الانفعالات والروح التى تعبر عنها. وهو لا يحول الانتباه بعيدا عن القصيدة، بل إنه يحدث خلال قراءة متمعنة، يضفى حيوية على معنى القصيدة وطابعها.

ومع ذلك فليست كل الترابطات ذات علاقة بالموضوع. وسوف أذكر تعليقين آخرين على نفس القصيدة: أولهما تعليق طالب يتحدث عن ترابط خطر له وهو يقرأ البيت الثانى فى اقتباسنا السابق. فالترابط حدث مع لعبة الرجبى الإنجليزية، وهو

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٣٧.

يصفه بقوله: عندما قرأت هذا البيت لأول مرة. طافت بذهني صورة حية لأحد الأفراد المهاجمين فى الفرقة وهو يقتنص الكرة من معمعة مضطربة. ويتجه بها مباشرة نحو الهدف "دون ما انحراف". وبعد ذلك يعتذر الطالب جزئيا عن هذه الصورة غير المرتبطة بالموضوع إلى حد مضحك فيقول: "إنني لم أحاول التفكير فى القصيدة بصورة هزلية. ولكن الفكرة خطرت لى تلقائيا" (ص٩٦). أما التعليق الثاني فيمتدح القصيدة نظرا إلى أنها" تخلق فينا ذلك الجو الرزين الوادع الخاشع لغابة الصنوبر" (ص١٠١). وقد اتفقنا من قبل على أن القصيدة تعبر بالفعل عن الرزانة والوداعة والخشوع. ولكن ما القول فى أشجار الصنوبر؟ إن الفقرة قبل الأخيرة. المقتبسة من قبل. تصف الأشجار بقولها: "لحاؤها الذى يغطيها. ما أنعمه!"، كما أن للشجرة "أوراقا". ومن هنا يقول الدكتور رتشاردز عن استجابة هذا الطالب أنها تثبت أن القصيدة "يمكن أن تثير حماسة دون أن تقرأ" (ص١٠١) وربما كان فى هذا الحكم قسوة زائدة إلى حد ما. ولكنا نستطيع أن نقول إن الطالب لم يقرأ القصيدة بانتباه عميق ودقيق. ويبدو أنه واحد من أولئك الذين يجرفهم "الجو" الذى يسود العمل الفنى، ولا يرون التفاصيل المحددة التى تكون هذا الجو العام.

* * *

والواقع أن الناس يتعرضون لهذا الخطأ حين يستمعون إلى الموسيقى بوجه خاص. وهذا واحد من الأسباب التى تجعل من الخطر تصور "قصص" أثناء سماع الموسيقى، كما اعتاد بعض الناس إلى حد الإدمان. وقد تكون "القصة" متمشية بوجه عام مع الطابع الانفعالى للعمل، كأن تكون مثلا "قصة" شخص يندب موت محبوبته، وذلك حين تكون الموسيقى بطيئة ومن مقام "صغير"، معبرة عن الحزن والأسى. ولكن الأنغام والألحان المحددة تتغير بلا انقطاع. وهكذا يكون من الضرورى، من أجل "إدماج" التداعى بالموسيقى، أن تتغير "القصة" لكى تناسب التنوعات والتقلبات المستمرة فى العمل. ومع ذلك يكاد يكون من المستحيل لأية "قصة" متخيلة أن تفعل ذلك. والنتيجة هى أن تنوع الموسيقى وتفاصيلها تشوه فى نظر المستمع، فلا يعود يميز ما فى الموسيقى من تنويعات وتغيرات دقيقة تضفى عليها طابعها المميز، ويتضح ذلك فى حالة أولئك الذين يتخيلون دائما نفس

"القصة" تقريبا بالنسبة إلى نوع معين من الموسيقى. كالموسيقى البطيئة الحزينة. مهما كانت القطعة المعينة. وللتخيل خطر آخر مرتبط بالسابق. هو أن "القصة" قد تصبح لها حياة خاصة بها. بحيث يصبح السامع مستغرقا فيها. بدلا من أن يستغرق فى الموسيقى. وهذا بدوره يعد مثلا من أمثلة الخروج عن الموضوع من الوجهة الاستطيقية.

* * *

والآن نصل إلى أهم مجالات مناقشتنا – وهو المعرفة المتعلقة بالعمل الفنى. ومدى ارتباطها بالموضوع. تلك المعرفة هى معرفة عن الموضوع. فى مقابل ما نتعلمه بشأن الموضوع عن طريق إدراكه المباشر. وقد تكون "المعرفة عن" معرفة عن الفنان. والفترة التى ابتدع فيها العمل. والمجتمع الذى عاش فيه الفنان، وأوجه الشبه والاختلاف بين هذا العمل وأعمال أخرى، و"نوع" العمل، مثل كونه قصيدة شعرية أو سيمفونية، وتأثير العمل فى التطور التالى للفن. وكيف قدر العمل فى مختلف العصور وعلى يد مختلف النقاد، وما إلى ذلك. ولقد تحدثنا من قبل عن أولئك الذين يتوافر لهم قدر هائل من هذا النوع من المعرفة، ومع ذلك يبدو أنهم لا يستمتعون بالعمل ذاته إلا استمتاعا ضئيلا إلى حد يدعو إلى الرثاء. لذلك رأى الأستاذ "دوكاس" أن مثل هذه المعرفة " هى على الأرجح ضارة أكثر منها نافعة[1]." وهو يواصل كلامه قائلا: "إن النوادر وغيرها من المعلومات المتعلقة بسير كبار المصورين والرسامين والموسيقيين والكتاب، تؤلف موضوعا طريفا للحديث والثرثرة، ولكن ليس لها شأن مباشر بالاستمتاع الجمالى بالأعمال التى تركها هؤلاء الفنانون[2]."

ومع ذلك فليس من الضرورى أن نحمل على كل "معرفة عن"، على أساس أنها غير مرتبطة بالموضوع من الوجهة الجمالية. فمناقشتنا السابقة تتيح لنا أن نميز بين المعرفة المرتبطة بالموضوع والمعرفة غير المرتبطة به. و" المعرفة عن" تكون مرتبطة

---

(1) س.ج. دوكاس: فلسفة الفن
C.J Ducasse: The Philosophy of Art (N.Y., Dial, 1929) P. 226.
وعبارة "المعرفة عن" مأخوذة عن دوكاس

(2) المرجع نفسه، ص ٢٣٠. وانظر أيضا برترام، موريس: العملية الجمالية.
Bertram, Morris: "The Aesthetic Process" (Northwestern U. P., 1943).
ويقول براترام فى ص ١٠٨ "لسنا بحاجة إلى معرفة أى شىء عن حياة الفنان لكى نتذوق عمله ونقدره".

بالموضوع إذا توافرت فيها ثلاثة شروط: إذا لم تكن تضعف الانتباه الجمالي إلى الموضوع أو تقضي عليه. وإذا كانت متعلقة بمعنى الموضوع وطابعه التعبيري. وإذا جعلت لا ستجابتنا الجمالية المباشرة للموضوع طابعا أرفع، ودلالة أقوى.

فلنتخيل شخصا ينظر إلى لوحة عن صلب المسيح. ولا يعرف التفسير المسيحى لهذا الحادث. على خلاف المسيحيين. مثل هذا الشخص قد يستجيب جزئيا، وقد يشعر بالحزن والرثاء الذى تعبر عنه اللوحة. ولكن ليس من المحتمل أن يقف أمامها مشدوها. فهو خليق بأن يتسائل: لم كل هذا الجو الوقور الرسمى المحيط بإعدام هذا الرجل؟ ولنفرض أنه قيل له إن الشخصية المصلوبة هى - حسب العقيدة المسيحية - ابن الله وهو يموت. من أجل خلاص البشر. هذه المعلومات فى ذاتها لن تجعل التجربة الجمالية أعظم قيمة فى نظره. بل سيكون عليه أن يلاحظ بدقة وضع الشخصيات فى اللوحة، أعنى مثلا وضع المسيح والسيدة مريم. وعلاقة كل منهما بالآخر، وتعبيرات وجهيهما، ووضع جسميهما، والضوء الذى ألقاه عليهما المصور. وألوان الصورة والتقابل بين هذه الألوان. ومظهر السماء. وما إلى ذلك. ولا بد له أن يدرك هذه العناصر، لا بطريقة تحليلية مجزأة، على النحو الذى سجلتها به، بل بتركيز الانتباه الجمالي على كل منها فى علاقاتها المتبادلة بعضها ببعض، كما تتمثل مباشرة للوعى. على أنه لو فعل ذلك لأمكن "للمعرفة عن" التى اكتسبها أن تؤدى إلى حدوث فارق هائل فى تجربته. ذلك لأنه الآن يرى التعبير على وجه المسيح مختلفا بالفعل، كما تختلف رؤيته للهالة المحيطة برأسه، وورود أفعال أولئك الذين يقفون أسفل الصليب، والسماء الداكنة المنذرة بالسوء. أى أن الإحساس العام بالصورة يتغير، وتصبح اللوحة أعمق وأكثر حيوية. وهكذا تدمج المعرفة فى إدراك المشاهد، وتغير الطابع البصرى والتخيلى والانفعالى لتجربته.

وفى استطاعتنا الآن أن نفهم أهمية المعيار الثالث من معايير الارتباط الجمالي بالموضوع، وهى المعايير التى أوردناها من قبل. فالتفسير المسيحى لحياة المسيح وعذابه مرتبط، بطريقة واضحة، باللوحة التى تصور الصلب. ولكن هذه المعرفة عنه لا تكون مرتبكة جماليا بالموضوع ما لم يكن لها تأثير متبادل مع ما نراه ونحسه عندما ننظر إلى اللوحة جماليا. فلا بد أن تندمج فى التجربة الجمالية.

ومجرد اكتساب هذه المعرفة ليس كافيا. بل قد يكون له تأثير هدام على التذوق الجمالى. ذلك لأن المشاهد قد يدور تفكيره حول قصة المسيح كما سمعها. لا كما تعبر عنها هذه اللوحة بعينها تعبيرا فريدا. ويكون الدليل على ذلك هو أنه يستجيب بطريقة مماثلة تقريبا لتصوير آخر مختلف كل الاختلاف لواقعة الصلب. وعندئذ يكون قد اقتصر على وضع بطاقة على اللوحة – هى "الصلب" – مثلما قد يسمى لوحة أخرى "منظرا طبيعيا" أو "طبيعة صامته". بدلا من أن يدركها على أنها موضوع فردى تماما. (وفى استطاعتنا أن ندرك مدى إمكان الاختلاف فى تصوير هذا الموضوع الواحد إذا قارنا لوحة "الصلب لجرونفالد Grüewald (اللوحة رقم ٤) بلوحة بيروجينو Perugino التى تحمل نفس العنوان (اللوحة رقم ٥).

هذا هو الخطر الأكبر فى كل "معرفة عن" الفن – أعنى أن تظل بعيدة عن العمل، وألا تندمج فى استجابة المرء الجمالية المباشرة، بل أن تصرف انتباه المرء عن العمل. وهذا بعينه هو الخروج عن الموضوع من الوجهة الجمالية. وينتمى إلى هذا النوع نفسه قدر كبير من "المعرفة عن" الفن، التى تعطى فى برامج ":التذوق الفنى" والكتب المتعلقة بالفن. وفى "التعليقات على البرامج" فى الحفلات الموسيقية: إذ نجد معلومات عن تاريخ حياة الفنان ووفاته، ونعلم انه كان سىء الطبع، أو نعرف معتقداته السياسية. كما يتعلم الطالب كيف يتعرف على قصيدة غنائية لبترارك من نوع "السونيت Sonnet"، أو يعرف أقسام حركة فى قالب السوناتا. ويتعلم كيف يميز فن "الباروك" من الفن الكلاسيكى، وكيف أن عملا فنيا معينا أثر فى خلق أعمال تالية. غير أن هذا كله لا قيمة له من الوجهة الجمالية (وإن كان من الممكن أن تكون له أهمية تاريخية أو نفسية) مالم يلق ضوءا على العمل الفنى ذاته، ويجعل الإدراك الجمالى للطالب أكثر دقة ويثرى تجربته. فالقدرة على تمييز قصيدة من نوع "السونيت" لبترارك، من قصيدة أخرى لسبنسر، ليست فى ذاتها أكثر جمالية من قدرة عالم النبات على تمييز نوع من الإزهار من نوع آخر، كما أن تركيب المجتمع الذى عاش فيه الفنان قد تكون له أهمية بالنسبة إلى دارس التاريخ الاجتماعى، ولكنه لا يمكن أن يلقى ضوءا على العمل. بل قد تكون هذه المعرفة– وكثيرا ما تكون بالفعل – أسوأ من أن توصف بانعدام القيمة، فقد تكون ضارة بصورة صريحة

مباشرة، ذلك لأن الطالب يظن خطأ أنه إذا عرف معلومات عن أصل العمل وتاريخه، أو كان قادرا على تصنيفه وتحليله، فإنه يستمع به جماليا. وإنا لنستطيع الآن، في ضوء مناقشتنا في هذا الفصل، أن نرى مبلغ خطأ هذا الاعتقاد. ومما يزيد من الأسف على هذا الخطأ أنه يؤدي إلى ضياع كل الاستمتاع الذي كان يمكن الشعور به في التجربة الجمالية الأصلية.

فلماذا يقع معلمو الفنون في الخلط إلى هذا الحد؟ من أسباب ذلك أن من العسير جدا تعليم ما يتضمنه عنوان برنامج دراسي في "التذوق الفني". فتنمية الاهتمام والحساسية الفنية ليست بالأمر اليسير على الإطلاق. والأسهل منه كثيرا تقديم حقائق عن الفن للطالب. غير أن أقلية ضئيلة من المعلمين هم الذين يختارون هذا الطريق الأقرب إلى الطابع المباشر بروية وتدبر. وهناك عدد أكبر بكثير يسلم ببساطة بأن الطالب سيتمكن من إدماج مثل هذه المعرفة في إدركه، بحيث تصبح مرتبطة بالموضوع جماليا. ومه ذلك فهذا أمر لا ينبغي التسليم به. فعلى المعلم أن يتوخى دائما الحكمة في اختيار ما سيقدمه من "المعرفة عن"، فلا ينتقى إلا ما يمكن ربطه بالموضوع بسهولة، وعليه بعد ذلك أن يبين كيف يكون ذلك مرتبطا بالاستمتاع الجمالي بالعمل. ويجب أن يكون ما يقوله موجها نحو الصعوبات التي لاقاها الطالب في أول لقاء له مع العمل، كما يجب أن يرتد مرة أخرى إلى العمل، فيمكن الطالب من أن "يرى مالم يكن قد رآه من قبل"، بحيث لا يقتصر على جعل تجربته أوسع معرفة — لأن هذه ليست غاية في ذاتها — وإنما يجعلها أعمق وأشد إرهافا لأنها أوسع معرفة، وأني لأذكر أنني عندما قرأت شكسبير لأول مرة، في المدرسة الثانوية، أعطاني المدرس مشروعا هو بناء نموذجي خشبي لمسرح "جلوب Globe"، الذي عرضت فيه مسرحيات لشكسبير للمرة الأولى. ولم أدرك في ذلك الوقت، ومازلت لا أدرك حتى الآن، كيف يمكن أن يكون لهذا ارتباط بتذوق "تاجر البندقية".

إن القاعدة الرئيسية في تعليم الفن هي القاعدة الرئيسية في التجربة الجمالية — ألا وهي: ركز الانتباه على الموضوع ذاته فحسب. ولا بد أن يكون أي شيء آخر تقوله أو تفعله خاضعا لهذا الهدف الأساسي، كما أنه لا يكون جديرا،

من الوجهة الجمالية . بأن يقال أو يفعل إلا إذا اندمج في الإدراك الجمالى وأضفى عليه دلالة جديدة.

وهناك أسلوب معين في تعليم الفن يشجع على الخروج عن الموضوع. وينبغى الكلام عنه لأنه واسع الانتشار. فكثيرا ما يطلب إلى الطلاب إجراء مقارنة بين عملين فنيين أو أكثر. ولا شك أن لهذه الطريقة مزاياها. إذ لا غناء عنها في دراسة تاريخ الفن. وفضلا عن لذلك فمن الممكن أن تكون مفيدة لأغراض جمالية خالصة أيضا. إذ أنها كثيرا ما تجعل الطالب شاعرا بالطابع المميز لكل من الأعمال التى يقوم بالمقارنة بينها. ومع ذلك فإنها تولد أيضا أخطارا معينة. أول هذه الأخطار يمكن فهمه إذا فهمت الطبيعة الباطنة للموقف الجمالى. فهذا الموقف يتركز موضوع معزول عن علاقاته المتبادلة. لكى يتذوقه بما فيه من طابع فريد. فإذا كنا في موقف يتعين علينا فيه أن نربط الموضوع بشىء آخر. فمن الجائز أن الانتباه لا يستطيع أبدا أن يتركز كله على أحد من الموضوعين أو من الموضوعات فحسب. وإنما يظل يتنقل بينها. فيحال بينه وبين أن يكون جماليا. كذلك تستخدم الأحكام المقارنة في التجارب النفسية التى وصفناها في الفصل السابق. وقد فندها "بلو Bullough" في المقال الذى اقتبست منه مقتطفات من قبل، فقال: "إن طريقة المقارنة . .تقتضى على استعداد الذات وتهيؤها المسبق للتجارب الجمالية .. وإنه لمن السمات المميزة بدقة للتذوق الجمالى ألا يكون مقارنا، بل أن يكون نازعا إلى العزل والاحتفاظ بالفردية[1]." والواقع أن الطالب حين يعجز عن النظر إلى كل عمل فنى بطريقة جمالية، يضطر إلى تحليل الأعمال الموجودة أمامه، والتقاط أوجه الشبه والاختلاف البارزة بينها، فهذه القصيدة "غنائية"، وتلك "درامية"، وهذا عمل مبكر للفنان، وذاك من أعماله الناضجة. غير أن هذا ليس إلا تعرفا عقليا، لا استمتاعا جماليا، وهو في ذاته لا يرتبط بالموضوع جماليا إلا ارتباطا واهيا، أو لا يرتبط به على الإطلاق.

---

(1) المرجع المذكور من قبل، ص٤١٢. وانظر أيضا : فالنتين: مدخل إلى علم النفس التجريبى للجمال.
C. W. Valentine: An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty. Rev. ed. (London, Jack, 1919), PP. 107 – 108.

٦- "السطح" و"المعنى" الجمالي:

يؤكد تعريفنا "للموقف الجمالي" أن "أي موضوع للوعي على الإطلاق" يمكن أن يدرك جماليا. ومعنى ذلك أننا نسعى إلى إثبات أن الناس كانوا ومازالوا يتأملون بطريقة منزهة عن الغرض عددا هائلا من الموضوعات الشديدة التنوع. وأن ميادين جديدة للاهتمام الجمالي تفتح على الدوام. ومع ذلك ينبغي علينا الآن أن نبحث في الإعتراض القائل إن هذا التعريف يجعل نطاق الموضوعات الجمالية أوسع مما ينبغي.

فالاعتراض يقول إن ما يدرك مباشرة بالإحساس هو وحده "الجمالي" بحق. فالأصوات، والألوان، والملمس، وما شابهها من موضوعات الحس، هي وحدها التي يمكن أن تكون موضوعات جمالية. وهذه الصفات تؤلف ما يطق عليه "برول Prall" اسم "السطح[1]." الحسي للعالم.

ولا يمكننا أن نقدر قوة هذا الرأي إلا إذا فهمنا التمييز الذي يقام بين صفات "السطح" وبين الموضوعات الأخرى للوعي.

فعندما ندرك لونا، مثلا، فإن معناه كله ينحصر في الطريقة التي يبدو لنا عليها فحسب، فليس له معنى وراء ذاته. ولا حاجة إلى تفكير أو نشاط عقلي من أجل الاستمتاع به جماليا، بل إن كل ما نحتاج إليه هو أن نحس به مباشرة، أو أن ندركه "حدسيا[2]". كما يقول برول. وفي مقابل ذلك، لنبحث في إدراكنا لكلمة مثلا. إن الكلمة ليست مجرد شكل على الورق، أو صوتا نسمعه إذا كانت منطوقة. وإنما هي لا تكون كذلك إلا بالنسبة إلى الطفل الصغير أو شخص لا يعرف اللغة. أما بالنسبة إلى أي شخص آخر، فإن للكلمة معنى، وهي تشير إلى شيء يتجاوز نطاقها. فكلمة "كلب" تشير إلى المخلوقات ذوات الأربع التي يقال عنها إنها أخلص أصدقاء للإنسان. والواقع أننا لا نتوقف لنفكر في معنى كلمة إلا عندما نجهد أنفسنا في تعلم لغة، ولكن بعد أن يتم هذا التعلم، تأتي إلينا الكلمة دون مجهود. ولكن على

---

(١) د. و. برول: التحليل الجمالي.
D. W. Prall: Aesthetic Analysis (N.Y., Crowell, 1936) P. 5.

(٢) الحكم الجمالي، Aesthetic Judgement وستكون كل إشاراتنا المقبلة إلى هذا العمل.

الرغم من ذلك يظل التمييز قائما بين اللون أو الصوت. الذى لا يقدم للوعى إلا ذاته. وبين الكلمة. التى يكون معناها أكثر من مجرد المظهر الذى تتخذه للإحساس.

على أنه. تبعا للرأى الذى نبحثه. يكون "السطح" الكيفى هو وحده الذى يمكن أن يكون موضوعا كما يدرك مباشرة. دون إشارة تتجاوز هذا الشكل أو المظهر المدرك" (ص١٩). أما أى شيء له مثل هذه الإشارة فليس فى حقيقته جماليا: "فحين نترك السطح فى انتباهنا. لكى نزداد عمقا فى المعانى.. ننفصل عن الموقف الجمالى بمعناه المميز." (ص٢٠). ومن هنا كان برول يعتقد أن تذوقنا للنوع الفنى الذى يستخدم كلمات. كالشعر مثلا. ليس جماليا بحق (قارن ص١٨٩. ١٩٤).

فهل ترى إلى أى حد تعد هذه نظرية معقولة. من حيث هى نظرية فى التجربة الجمالية؟ إننا عندما نتوقف لكى نفكر لأول مرة فى هذه التجربة. ونحاول وصفها بعبارات "معقولة ومألوفة". نقول إنها هى النظر إلى شىء "لذاته فحسب". والكيفيات الحسية هى أوضح موضوعات لهذه التجربة. فالألوان والأصوات والروائح والملمس تكون جذابة أو أخاذة فى ذاتها؛ وهى تمتعنا بمظهرها الخالص. البحت. وهى تشد الانتباه بحيث يتوقف عندها؛ فلا يتطلع إلى ما وراءها؛ كما يحدث فى الإدراك "العملى".

* * *

ولكن، على الرغم من أن نظرية "السطح" معقولة. فهل تستطيع أن تصمد للاختبار الفاحص؟ إن النظرية تذهب إلى أن الإدراك الجمالى منزه عن الغرض، ويفتقر إلى أى هدف خارج عنه، وهذا صحيح قطعا. ولكنها تذهب أيضا إلى أن الصفات المحسوسة هى وحدها التى يمكن أن تكون موضوعات لهذا الإدراك. وعند هذه النقطة تصبح النظرية مشكوكا فيها.

فهى معرضة للنقد لأنها محدودة أكثر مما ينبغى. فنادرا ما نمر، ونحن بالغون، بتجربة تكون حسية خالصة. أى لا نفسر فيها المعطيات التى ندركها على نحو ما. فالنور الأحمر يدفع سائق السيارة إلى التوقف؛ ومن الممكن أن تكون مجموعة من الألوان رمزا لتاريخ أمة ومثلها العليا. وحتى فى حالة الإدراك الجمالى، عندما تكون الألوان أكثر حيوية وطرافة مما هى فى التجربة المعتادة، نقوم عادة

"بملء الفراغات" فى إدراكنا، عن طريق ربط المحسوسات بتجربة ماضية، من هنا فإن "الحدث" الحسى، كما يعترف برول، لا يكاد يحدث على الإطلاق (ص١٨٢).

غير أن هذا ليس هو العيب الأساسى للنظرية، فالأرجح أن الإحساس يحدث بالفعل فى وقت ما، وعندما يحدث فمن الممكن، كما قلنا فى موضع سابق من هذا الفصل، أن يكون جماليا، ولكن لنتأمل الآن إلى أى حد يصبح المجال الجمالى ضيقا لو اقتصرنا على الإحساس وحده.

عندئذ يكون من الضرورى أن نستبعد من المجال الجمالى كل تجربة لا تكون حسية، فكل وعى إدراكى وعقلى[1] ينبغى أن يحشر فى زمرة اللاجمالى، أى أن هذا لا يؤدى إلى خروج الإدراك والتفكير "العملى" وحدهما عن المجال الجمالى، بل يخرج عنه أيضا الإدراك والتفكير عندما يكونان منزهين عن الغرض، على أننا نقوم بمثل هذا الإدراك والتفكير حين نقرأ قصيدة أو رواية، ونحن عادة نعد هذه التجربة جمالية، أما حسب نظرية برول فإنها لا بد أن تقع خارج المجال الجمالى.

وهكذا فإن نظرية "السطح" تمحو معالم الفارق الهام بين الإدراك والفكر حين يكونان منزهين عن الغرض، وبينهما حين لا يكونان كذلك، وهى تفعل ذلك لأنها تضع التمييز بين الجمالى واللاجمالى فى غير موضعه، فتعريفها "للجمالى" يهدد دراسة علم الجمال بخطر شديد، ولو سرنا فى الطريق الذى تدعونا إليه، وأنكرنا أن تكون أية تجربة فيما عدا "الحدس الحسى" جمالية، لكان علينا أن نمتنع عن دراسة جزء كبير من التجربة الجمالية، بل الجزء الأكبر منها، إذ أن هذه التجربة إدراكية وتصورية فى معظم الأحيان[2].

إن من المفروغ منه، بطبيعة الحال، أن للأعمال الأدبية "معنى" فلها هذا المعنى على الأقل بالنسبة إلى أى شخص يفهم اللغة التى كتبت بها، أما السيدة الإيطالية التى لم تكن تعرف الإنجليزية فكانت تعتقد أن كلمة Cellar door هى أجمل كلمة فى هذه اللغة، بسبب وقعها الصوتى وحده، ولكن كون "الألفاظ والجمل ذات معنى، لا يترتب عليه ألا يكون من الممكن إدراكها جماليا، ففى استطاعتنا أن

---

(١) انظر ص (٤١ – ٤٢) من قبل.

(٢) من الملاحظ أن برول ذاته يتردد فى قبول هذه النتائج، فهو يحاول تجنبها عن طريق التمييز بين المعنى "السطحى الأدق" للفظ "الجمالى"، وهو المعنى الذى يرى أنه هو الدقيق (ص٦ من المقدمة) أو هو المعنى "المميز" (ص٢٨) لهذا اللفظ، وبين المعنى "الأوسع" الذى لا يقتصر على الوعى الحسى وحده (ص٢٢١ – ٢٢٤، وأنظر أيضا ص ١٨١ ، ١٨٩).

ننتبه إلى الألفاظ ومعانيها انتباها منزها عن الغرض. وإذا كانت الألفاظ تشير إلى ما وراء ذاتها. فإن هذا لا يعني أنه لابد أن يكون لنا غرض آخر خارجي حين نقرؤها. ويقول برول. في الجملة التي اقتبستها من قبل. إننا في التجربة الجمالية "نستمتع بالموضوع كما يدرك مباشرة. دون أية إشارة خارجة" عنه. وهذا صحيح إذا فهم بمعنى أن اهتمامنا ينصب على الموضوع وحده. لا على أي شيء خارج عن تجربة الإدراك. ولكن صحة هذا الحكم لا تعني بالضرورة صحة الحكم الآخر القائل إن الموضوع ذاته. أي اللفظ في العمل الأدبي. ينبغي ألا يشير إلى شيء خارج عن ذاته. والواقع أن عدم الاعتراف بهذه الحقيقة هو الذي يعلل ما يشوب نظرية "السطح" من نقص.

إننا حين نقرأ كثيرا من الشعر. نقدر "سطحه". أي "موسيقى" الألفاظ. كما نقدر "الأفكار التي ينقلها إلينا. واهتمامنا ينصب على هذين العنصرين. أما عندما يرجع دارس الرياضيات إلى جدول اللوغاريتمات. أو عندما يقرأ المرء من مقادير الجرعات كما هي مدونة على بطاقة زجاجة من الدواء. فإن الإدراك لا يكون منزها عن الغرض. فعندئذ لا يكون القارىء مهتما بالمعاني إلا من أجل غرض معين يتجاوز تجربة الإدراك ذاتها. صحيح أن لفظا له معنى "مثل "النار!" أخلق بأن يحفز على النشاط العملي من لفظ لا معنى له مثل "لبشمون". ولكن هذا لا يعني أن كل إدراك "للمعنى" ينبغي أن يكون غير جمالي. وعلى ذلك فليست طبيعة الموضوع هي الحاسمة. فللأدب "معنى"، ولكن هذا لا يسوى من المسألة شيئا. بل إن موقفنا نحن من الأدب هو الذي يمكن أن يجعله جماليا. ويجعله كذلك بالفعل.

* * *

إن أي نوع، وكل نوع، من الوعي - الحسي. والإدراكي. والعقلي والتخيلي. والانفعالي - يمكن أن يحدث في التجربة الجمالية. ولا يؤدي تعريف "الموقف الجمالي" الذي قدمناه في هذا الفصل إلى استبعاد أي من هذه الأنواع قبليا، وإنما هو يحاول أن يعمل حسابا لوقائع لا شك فيها. هي أن الناس يجدون متعة جمالية في رائحة التبن المحصود حديثا، وفي الروايات والمسرحيات، وفي الخصائص الرياضية المنطقية للدوائر "الكاملة" والأعداد عبر المتناهية. وهكذا فإننا نحاول أن نكون مخلصين للشواهد القائمة. ونتجنب في الوقت ذاته تضييق نطاق بحثنا للتجربة الجمالية في بدايته.

المراجـع

(٠) جوتشوك، د. و: "الفن والنظام الاجتماعى"
Gotshalk, D, W.: Art sand the Social Order. (Chicago U. P., 1947), Chap. I.

– لونجمان، لستر: "مفهوم المسافة النفسية".
Longman, Lester D.: "The Concept of Psychical Distance", Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. VI, 31 – 36.

(٠) ريد. ملفن: مرجع حديث فى علم الجمال.
Rader, Melvin, ed. :"A Modern Book of Esthetics", rev. ed., (N.Y., Holt, 1952) PP. 387 – 428, 548 – 564.

(٠) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال.
Vivas & Krieger: The Problems of Aesthetics, PP. 315 – 325, 396 – 411.

(٠) فايتز، موريس (الناشر): مشكلات فى علم الجمال.
Weitz, Morris, ed : Problems in Aesthetics (N. Y., Macmillan, 1959) PP. 621 – 625, 637- 656.

– آيكن، هنرى د: "مفهوم الارتباط بالموضوع فى علم الجمال".
Aiken, Henry D.,"The Concept of Relevance in Aesthetics", Journal of Aes. And Art Crtit, vol. VI (Dec. 1947), P. 152 – 161.

- كوبى، إرفنج م. : "ملحوظة عن التمثيل فى الفن".
Copi, Irving M., "A Note on Representation in Art", Journal of Philosophy, vol, LII, (June, 23, 1955) P. 346 – 349.

– ديوى، جون: الفن بوصفه تجربة.
Dewey, John: Art as Experience (N. Y., Minton, Black, 1934) Chaps. I, XI.

– إدمان، إروين: مسعى الفيلسوف.
Edman, Irwin: Philosopher's Quest.(N. Y., Viking, 1947), PP 221 – 250.

– لانجفلد، هربرت س. : "الموقف الجمالى".
Langfeld, Herbert S. :The Aesthetic Attitude (N. Y., Harcourt, Brace, 1920) Chap. III.

– برول: الحكم الجمالى
Prall: Aesthetic Judgment. Chaps. I- III. X.

– رتشاردز: النقد العلمى
Richards, I. A. :Practical Criticsm (N. Y,. Harcort, Brace, 1952) Part III, Chap. V.

أسئلة

١- "يفترض عادة أن الطريقة الجمالية هى طريقة خاصة فى النظر إلى الأشياء.. ولكنا عندما ننظر إلى لوحة. أو نقرأ قصيدة. أو نستمع إلى موسيقى لا نفعل شيئا مختلفا تماما عما كنا نفعله ونحن سائرون فى طريقنا إلى معرض الصور أو عندما كنا نرتدى ثيابا فى الصباح." - ا. ا. رتشاردز : مبادىء النقد الأدبى ص١٦.
I. A. Richards: principles of Literary Criticism (N.Y., Harcourt, Brace, 1950).
ناقش هذه العبارة. واقرأ الفصل الثانى كله فى كتاب رتشاردز. الذى أخذت عنه هذه الفقرة. وعنوانه "الحالة الجمالية الوهمية".

٢- من الممكن أن يستغرق انتباه المرء فى حل لغز كلمات متقطعة. أو فى مشكلة ميكانيكية، أو فى وصف موقعة تاريخية ما. فهل تكون هذه التجربة جمالية عندئذ؟ وإن لم تكن. فما الذى يفرق بينها وبين التجربة الجمالية؟

٣- وصف الموقف الجمالى فى هذا الفصل بأنه موقف "تعاطف" تام مع العمل الفنى. ولكن إذا كان المدرك "متعاطفا" دائما. ألن يقدر كل عمل فنى بلا استثناء؟ وإذن، فهل يكون فى وسعنا، على أى نحو. أن نقول إن أى عمل فنى ردىء؟ وهل يعد كل مثل من أمثلة انعدام القيمة الجمالية راجعا إلى افتقار إلى "التعاطف" من جانب المشاهد؟

هل تستطيع أن تذكر أية أمثلة، من تجربتك الخاصة، لأعمال فنية لم تستطع أن تتذوقها، فى وقت ما، بسبب الافتقار إلى "التعاطف" الجمالى؟

٤- كثيرا ما يستخدم التعبير "منزه عن الغرض" خارج مجال علم الجمال، لوصف قاض، أو إنسان يقوم باختيار أخلاقى، أو عالم يبحث عن الحقيقة مثلا. فما الفوارق، إن وجدت، بين هذا الاستخدام للتعبير المذكور وبين استخدامه فى وصف الموقف الجمالى؟

٥- هل كل تجربة جمالية بدرجة ما؟ وإن كانت كذلك، فبأى معنى من معانى لفظ "جمالية"؟

٦- ارجع إلى تحليل ومناقشة عمل فنى محدد، فى برنامج دراسى سبق لك أن تلقيته، وحاول أن تتذكر إلى أى حد كانت المناقشة مرتبطة بالموضوع، من الوجهة الجمالية، وإلى أى حد لم تكن. وبين كيف يمكنك تحديد الفارق بين الاثنين.



الفصل الثالث

التجربة الجمالية

١- التجربة الجمالية فى الزمان:

سنقوم الآن باختبار التجربة الجمالية ككل. وتلك هى التجربة التى نمر بها حين نظل محتفظين بالموقف الجمالى أو الاستطيقى. ذلك لأننا قد اقتصرنا حتى الآن على الكلام عن الموقف الذى نُقبل به على الموضوع. وفى هذا الفصل والفصول التالية، سنبحث حالات الاستجابة، الانفعالية والتخيلية والعقلية، التى تدخل فى التجربة الكاملة، وطبيعة الموضوع الجمالى.

وهناك فارق هائل، كما أوضحنا فى الفصل الافتتاحى، بين ممارسة تجربة والتفكير فيها. فعندما نحاول فهم التجربة، يتعين علينا أن نحللها. ومعنى ذلك أن من الواجب عرض سمات التجربة مجزأة، كلمة كلمة وجملة جملة، وهى السمات التى تكون كلها متجمعة سوياً عندما تُمارَس التجربة بالفعل، وبعبارة أخرى، فليس فى استطاعة المرء أن يقول كل شىء دفعة واحدة، عندما يتحدث عن التجربة الجمالية أو أية تجربة أخرى. وعلى ذلك فمن الواجب أن نكمل، فى ناحية هامة، ذلك العرض الذى قدمناه للتجربة الجمالية، فى الفصل الثانى. ولو لم نفعل ذلك، لما استطاع تحليلنا أن يقدم صورة صادقة للتجربة الجمالية.

* * *

لقد أكدت من قبل أن الفرد، فى التجربة الجمالية، لا يتطلع قدما إلى أى هدف مقبل. فالموقف الجمالى ليس كالإدراك العملى، الذى يخدم غرضا لم يتحقق بعد، سائرا فى اتجاه المستقبل، بل إن الوعى الجمالى يستقر عند الموضوع. وقد يؤدى ذلك بالقارىء إلى الاعتقاد بأن المشاهد الجمالى لا يهتم إلا بالاستمتاع باللحظة الحاضرة، وأنه لا يعبأ بالمستقبل على الإطلاق.

والواقع أن الكثيرين قد أكدوا، فى وصفهم للتجربة الجمالية، أهمية الاستغراق فيما يدرك "مباشرة". ومن هنا قيل إن هذه التجربة "لازمانية"، أى أنه ليس ثمة تفكير فى الماضى أو المستقبل، وإنما ينصب التفكير على الحاضر فحسب.

وقد وجد ذلك تأكيداً خاصاً عند أولئك الذين نظروا إلى الإحساس على أنه السبيل الوحيد إلى التجربة الجمالية الحقة. فإذا نظرت إلى لون أو استمتعت إلى صوت ليس له معنى. بل يبدو جميلاً أو يكون له وقع جميل على الآذان فحسب، فلا يمكن أن يكون لديك اهتمام بالمستقبل. ولا يوجد فى الموضوع المحسوس ما يؤدى بك إلى التفكير فى المستقبل. وهناك فكرة أخرى كان لها تأثيرها القوى فى تاريخ التفكير الجمالى. شجعت بدورها على الاعتقاد "بلازمانية" الاستمتاع الجمالى. تلك هى التمييز بين "فنون الزمان" و"فنون المكان"[1]. فالأولى هى تلك التى يقع فيها أداء الفنان أو إدراك المشاهد خلال فترة من الزمان. أى أنها فنون الموسيقى والدراما والأدب والرقص. والفن السينمائى فى عصرنا القريب. ومن الممكن أن يتفاوت الوقت اللازم لتذوق الأعمال فى هذه الفنون من بضعة دقائق مخصصة لقراءة قصيدة، إلى ساعة أو اثنين عند مشاهدة رواية سينمائية. أو حتى إلى عدد من الأيام فى حالة رباعية "خاتم النيبلونجن" لفاجنر (بل إنك إذا لم تكن ممن يحبون فاجنر، بدا لك الوقت الذى يستغرقه هذا العمل أطول حتى من ذلك!) أما الفنون "المكانية" أو "غير الزمانية" فهى التصوير والنحت والعمارة. فالأعمال فى هذه الفنون لا تمتد خلال الزمان، ومن الممكن تذوقها على الفور، أو "كلها فى آن واحد".

وأود الآن أن أنبه إلى أن هذا الرأى على خطأ، وأن التجربة الجمالية تحدث فى الزمان وخلال الزمان، مهما كان نوع الموضوع الفنى المراد تذوقه، بل إن هذا الطابع "الزمانى" للتذوق الفنى واحد من أهم صفاته. فلو لم تكن التجربة الجمالية زمانية، لافتقرت إلى كثير من الحيوية والإثارة التى تتصف بها فعلا.

° ° °

ولنبدأ نقول إن كل تجربة تحدث فى زمان، وهذا يصدق على كل ضروب التجارب على الإطلاق. وهذا يعنى انه أثناء حدوث الأشياء المختلفة، نشعر أولا بهذا ثم ذاك، بحيث يحدث فى وعينا تعاقب لا يمكن الرجوع فيه. وهكذا نتحدث عن "قبل" و"بعد"، ونحسب علاقاتهما بعضهما ببعض بوسائل كالساعات. فالمرء يذهب أولا إلى الحلاق، ثم إلى مكتب البريد، ثم يتناول طعام الغداء وبعد ذلك يقرأ الجريدة. وبالمثل يمر وقت خلال الإدراك الجمالى، يمكن قياسه بدوره بالساعة.

---

(1) أبرز لسنج هذا التمييز فى كتابه "لاوكون Laocoon" (١٧٦٦)، وهو يتمثل على الدوام فى التفكير الجمالى فى القرنين التاسع عشر والعشرين.

غير أن هذا أمر ليست له أهمية كبيرة. بل إن التجربة الجمالية زمنية بمعنى أهم بكثير.

فالتجربة العملية هي في معظم الأحوال عارضة عشوائية: إذ يحدث شيء ثم يحدث شيء آخر. بطريقة رضية تفتقر إلى الإحكام. وما الحياة، كما يقول الناس عادة، إلا لحظة تليها لحظة أخرى - فاليوم يبدأ مثلاً بشراء الجريدة، ثم التوجه إلى العمل، الخ. وعلى الرغم من أننا نشعر عن وعي بتعاقب الحوادث، فإنا لا نبدى اهتماماً خاصاً، ولا نشعر بإثارة، من جراء هذا الوعي. وفي أي عمل بعينه، مثل ارتداء الملابس أو غسل الأطباق، تتعاقب كل لحظة وراء الأخرى ببساطة حتى يتوقف النشاط. ولا يؤدى هذا النشاط إلى إثارة مزيد من الاهتمام وهو يمضي قدماً. وحين تأتي اللحظة الأخيرة، لا تكون لها أهمية خاصة، فيما عدا ما قد يكون لها من أهمية من حيث أنها تدل على انتهاء العمل والفراغ منه.

ولكن هناك حالات معينة للتجربة العملية يكون لدينا فيها إحساس أقوى بكثير بالزمان. وأنا لا أعني بذلك إحساساً بالضيق أو الملل، عندما يكون كل ما نريده هو أن تنقضي فترة زمنية معينة، وإنما أعني تجربة يكون فيها اهتمامنا مشدوداً في كل لحظة، بل تؤدى فيها كل لحظة إلى خلق اهتمام متطلع إلى المستقبل باللحظة التالية. ويربط بين كل اللحظات معاً اهتمام يتزايد على الدوام "بذروة" التجربة. فعندئذ نشعر بأن كل لحظة مرتبطة باللحظة التالية ارتباطاً لا ينفصم، ويبدو كأن كل واحدة تقتضي التالية لها وتشير إليها، وهو مالا يحدث حين تكون التجربة عشوائية مفككة. ولا تكون نهاية التجربة الوثيقة الإحكام مجرد نقطة ختامية في الزمان، بل تكون لها دلالة غير دلالة غير عادية: إذ أنها هي قمة الاهتمام الذي ظل ينمو طوال التجربة، وهي ترضي التوقعات التي ظلت تتراكم خلال اللحظات السابقة. وهكذا فإنها تلخص كل ما حدث من قبل، وتوحد التجربة وتختمها.

والأرجح أن الطالب سيفهم هذه المسألة على نحو أفضل لو ضربت له بعض الأمثلة: فمباراة الشطرنج التي يجيد فيها المرء اللعب، والتي تؤلف كل نقلة فيها نسيجا محكما يرمى إلى دفع الخصم إلى مركز لا يمكن الدفاع عنه، وتبنى فيها كل

نقلة عن الأخرى، وتتزايد النقلات اقتراباً من النجاح كلما أدت كل نقلـه إلى تضييـق المجال الذى يستطيع فيه الخصم أن يتحرك بحريـة. تـؤدى آخـر الأمـر إلى النقلـة الأخيرة التى تحسم المباراة. والطبيب، الذى يعالج مرضاً خطـيراً، ويتعـين عليـه أن يجابه أية مضاعفات فى المرض، أو أى ضعف أو حالة يأس تنتاب المريـض، يعمـل فى الوقت ذاته على تقديم وسائل للشفاء، بحيث يؤدى ذلك كله إلى إعـداد المريض للحظة الحرجة. وعندما تمر هذه اللحظة الحرجة بنجاح تكون تتويجـاً لكـل جـهود الطبيب وتوقعاته.

• • •

غير أن أفضل الأمثلة هى تلك التـى تتجلـى فـى تذوقنـا للفنـون. ذلـك لأن لحظات التجربة تترابط فى الاستمتاع الجمالى ترابطاً احكم مما يحـدث لهـا فـى أى نوع آخر من التجربة. وما ندركه فـى اللحظـة : "الحـاضرة" يكـون مرتبطـاً ارتباطـاً وثيقاً بما سبقه، ويثير توقعاً لما سيتلوه.

وهكذا يقول الفيلسوف اليونـانى أرسـطو عـن عقـدة الدرامـا إن "لهـا بدايـة ووسطاً ونهاية[1]." هذا لا يعنى بالطبع مجرد كون المسـرحية تبـدأ فـى نقطـة زمنيـة معنية وتنتهى فى وقت لاحـق. بـل أن أرسـطو يقـول إن حـوادث المسـرحية يرتبـط بعضـها ببعض ارتباطاً ضرورياً. فهى لا تتعـاقب خبـط عشـواء، وإنمـا يـؤدى أحدهـا سببياً إلى إحداث الآخر، ثم إلى إحداث غيره، وأخيراً تؤدى الحوادث كلها معـاً إلى إحداث الذروة أو الخاتمة. وعلى هذا النحو يمكن أن تكشف دراماً مثل مـاكبث عـن دلالة الحياة الكاملة لإنسان وقيمتها. أما الحياة ذاتها فنادراً ما تفعل ذلك. ذلـك لأن الأحداث البارزة فى تـاريخ حيـاة إنسـان معـين تحـدث خـلال فـترة تبلـغ سـنوات متعـددة، وتتخللـها حـوادث لا أهميـة لهـا ولا ارتبـاط بينـها وبـين تلـك الأحـداث الرئيسية. أما الدراما فتقوم بحذف هذه الحوادث التافهـة، ولا تعـرض إلا الأحـداث الحاسمة وعلاقاتها السببية المتبادلة، بطريقة مركزة محكمة.

---

[1] من كتاب "فن الشعر "لأرسطو،ترجمة "بوتشر S, H. Butcher" ونشره ملتن نام (The Library of Libery of Liberal Arts Series, No. 6, N. Y.). Milton H. Nahm 1956. الفصل السابع، ص١١.

ففى "بداية" التراجيديا يقدم أبطال المسرحية وتعرض شخصية كل منهم ويتبين أن لهم رغبات وأمانى معينة. و كذلك سمات كالعناد والشجاعة. ونتيجة لشخصيتهم هذه، فإنهم يؤدون أفعالا معينة لها نتائج تهددهم هم أنفسهم والآخرين بالخطر. وينمو إحساس بالخطر الداهم. ببطء فى البداية. ثم يزداد سرعة فيما بعد. وتصبح سعادتهم. بل حياتهم ذاتها. مهددة. وعبثا يحاول البطل التراجيدى أن يتجنب الكارثة. فالملك أوديب. الذى انتشر الوباء فى بلده. يسعى إلى تحرير رعاياه من اللعنة التى حلت عليهم. غير أن سلسلة الحوادث التى صنعت بإحكام لا يمكن أن تنكسر، وهكذا فإن أفعاله تؤدى بطريقة لا رجعة فيها إلى مصيره المحتوم. وتحدث الذروة "بحتمية تراجيدية". فتصل بانفعالات كل من يعنيهم الأمر وأقدارهم إلى قمتها، و تقرر مصائرهم.

فعندما نشاهد مسرحية كهذه أو نقرؤها. يكون الطابع الزمنى لتجربتنا واضحا كل الوضوح. ففى خلال الجزء "الأوسط" من المسرحية، نشعر شعورا واضحا بالحوادث التى أدت إلى هذه النقطة، ونتطلع قدما إلى أحداث الذروة، ونحس بتوتر، وبرغم أن المسألة مازالت مشكوكا فيها. فإنها تشير مقدما إلى اللحظة الحاسمة. وأخيرا تؤدى الذروة إلى جذب كل انتباهنا وتوقعنا. وتعمل "الخاتمة" على توحيد المسرحية إذ تتيح لنا فهم دلالة كل ما سبقها. كذلك فإن توترنا الانفعالى يخف. ولهذين السببين معا، كان هناك إحساس بتكامل التجربة بأسرها وتحقيقها هدفها.

ونستطيع أن نضرب لذلك مثلا آخر أقل ترفعا من التراجيديا اليونانية. فمن الممكن أن تؤدى أية رواية بوليسية تقريبا إلى تحقيق هذا الغرض. فهنا أيضا ينبغى أن نظل نتذكر كل المعالم المتعلقة بالموضوع أثناء سير القصة - كالقول إن مجوهرات السيدة الثرية شوهدت لآخر مرة يوم الثلاثاء، الخ. وحين يزداد معدل سرعة الحوادث. نتطلع إلى الحل الذى يأتى فى الذروة. وعندما تكون القصة جيدة، فإن جميع الحوادث السابقة تحتل عندئذ مكانها داخل المجموع، وتربط الخيوط المفككة بإحكام، ويتبدد السر. وهنا أيضا نشعر بأن تجربتنا قد "سارت فى مجراها حتى

الاكتمال[1]." وأنها أصبحت الآن موحدة متكاملة. فليس هذا تعاقبا عشوائيا من الحوادث غير المترابطة، كما يحدث خلال قدر كبير من حياتنا العادية، وإنما هو، كما يقول ديوى، "تجربة خاصة[2]،" تنفرد عن غيرها بما فيها من وحدة وحيوية.

* * *

لقد ذكرت في الفصل الثاني أن الموقف الجمالي، على خلاف الموقف العملي، لا يستبق التحقيق المقبل لغرض ما. فهل يعد ذلك متناقضا مع قلته الآن؟ من الواضح أنه ليس ثمة تناقض. ففي خلال التجربة الجمالية، يستبق المدرك بالفعل ما سيأتي فيما بعد، أي ذروة الدراما. بل إن توقعه، كما رأينا، يكون أشد إلحاحا وحيوية مما يحدث في معظم التجارب غير الجمالية. ومع ذلك فإن المسألة الحاسمة هي أن "المستقبل" الذي يتوقعه إنما هو جزء من التجربة التي تمارس لا لشيء إلا لأجل الممارسة فحسب. فهو ليس شيئا سيتحقق نتيجة للتجربة. فالمرء يتطلع قدما إلى تلك اللحظة الواقعة في داخل التجربة الجمالية، والتي ستكتمل بها تجربته وتتحقق. واهتمامه بالموضوع يظل منزها عن الغرض في كل الأحوال فبداية الموضوع ونهايته يضعان حدودا للتجربة الجمالية. وفي داخل هذه الحدود يكون هناك تذكر وتوقع. ولا يكون استباق المستقبل غير جمالي إلا عندما يتجاوز الحدود الزمنية التي يحددها العمل الفني، كما يحدث عندما نفكر أثناء عزف الموسيقى في العمل الذي سنقوم به غدا، أو في مدى طرافة الحديث الذي سنشترك فيه حين نقول إننا حضرنا هذا الحفل الموسيقي واستمعنا إلى هذا العازف المنفرد المشهور.

وإذن فوعينا بما هو قبل وما هو بعد يكون جزءا لا يتجزأ من تذوقنا للعمل الفني كما يتكشف خلال الزمان. ولولا هذا الوعي لكانت تجربتنا مضطربة مفككة، ولما أمكننا أبدا أن نرى كيف ترتبط الأجزاء المتعددة للموضوع الفني بعضها مع البعض. فبفضل الذاكرة والخيال يتوحد العمل في تجربتنا، ويصبح له معنى، وبذلك يجتذب اهتمامنا. ولما كان التذكر والتوقع المتطلع إلى المستقبل يحدثان خلال الوقت

---

(1) جون ديوى: الفن بوصفه تجربة John Dewey: Art as Experience, P. 35.

(2) المرجع نفسه ص ٣٥.

الذى يدوم فيه الموقف الجمالى. بل هما أساسيان للإبقاء على هذا الموقف. فإنهما يكونان جماليين بمعنى الكلمة.

وهكذا نستطيع الآن أن نفهم التجربة الجمالية على نحو أكمل. فهى تشمل الاستمتاع بما يدرك فى الوقت الراهن. وتوقع جزء آخر من الموضوع سوف يستمتع به فيما بعد. وعلى ذلك فإن "اللحظة" فى التذوق الجمالى إنما هى. على حد تعبير الأستاذ "موريس" الرائع : "حاضر رشيق له مستقبل"[1] "an elegant present having a future".

غير أن الأمثلة التى عرضناها حتى الآن كانت كلها مستمدة من مجال الأدب فهل يمكننا القول إن التصوير والنحت والعمارة فنون "زمنية" بدورها؟ لقد أشرت من قبل إلى أن القول بأنها ليست فنونا زمنية هو رأى يتردد كثيرا فى التفكير الجمالى. وفضلا عن ذلك فإن هذا الاعتقاد قد تغلغل فى التفكير الشعبى، وبالتالى أصبح يؤثر فى الطريقة التى ينظر بها الناس فعلا إلى اللوحات وأعمال النحت. وقد أجرى مدير قاعة أمريكية كبرى للعرض الفنى دراسة لكمية الوقت التى يقضيها الزوار فى التطلع إلى اللوحات، فكان متوسطها ثلاث ثوان للوحة. ولكن هؤلاء الناس أنفسهم يقضون دون شك ساعات لسماع عمل موسيقى أو قراءة عمل أدبى واحد.

والواقع أننا لو لم نتخذ الموقف الجمالى من صورة أو لوحة، لما وجدنا فيها شيئا يدل على طابعها الزمنى. فما هى إلا مجموعة من الألوان أو شكل ذو ثلاثة أبعاد يشغل حيزا من المكان. وقد يؤدى بنا ذلك إلى الاعتقاد بأن من الممكن إدراكها "فوريا". وفى مقابل ذلك تدل السمات الخارجية لقطعة موسيقية أو أدبية على الامتداد خلال الزمان، كما فى الترقيم المتعاقب للحركات أو الفصول وتتابع الأنغام أو الكلمات. ولكن ما الذى يحدث حين ننظر إلى لوحة أو تمثال بطريقة جمالية؟

إننا نجد عندئذ أن هذه الأعمال لا يمكن أن تدرك إلا فى الزمان وخلاله. فلا بد لنا من أن نستغرق وقتا لتحريك العين على اللوحة والسير حول التمثال، بحيث نستطيع أن نراه من مختلف الأوضاع. وإن من أكثر سمات العمل حيوية، ذلك "الإيقاع" الذى يشيع فيه. والإيقاع نمط يتكرر فى عدد من المواضع فى العمل،

---

[1] موريس والمرجع المذكور من قبل، ص ٢٨.

ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون أو افتقار نسبي إلى التأكيد. وإذ نرى "التأكيدات" المتكررة لخطوط أو أشكال أو الأوان معينة في اللوحة، فإن العمل يصبح ديناميا. وهذا يصدق على تكرار أقواس أو انحناءات معينة في كاتدرائية. فالعين تواصل حركتها[1] متوقعة حدوث النمط الإيقاعي في المستقبل. ومع ذلك فليس من الضروري أن تكون العناصر التي تؤلف هذا النموذج واحدة في كل تكرار. فمن الممكن أن تتغير على نحو ما، مثلما أن "نبض" الموسيقى يمكن أن يؤجل ويربط بنبض آخر (Syncopated)، أو تدخل تعديلات دقيقة على وزن قصيدة. مثل هذا التنويع الضئيل يضيف تنوعاً وقوة دافعة، وإلا لكان نمط التكرار آليا رتيباً.

كذلك يساعد الوعي بالإيقاع على توحيد تجربتنا والربط بينها. فنحن إذ نتذكر ما حدث من قبل، نستطيع أن نتعرف على التكرار في مجالات متعددة للعمل، ولو نفعل ذلك، لبدا كل شيء جديداً تماماً، بلا رابطة تجمع بين أجزائه. وعندئذ يكون انتباهنا حائراً مشتتاً.

ولا تعد فترة "السكون" في الموسيقى مجرد صمت مطبق، بل هي حيوية ممتلئة، لأن السامع ينتظر في ترقب استئناف الإيقاع الذي كان مسموعاً من قبل. وبالمثل فإن "الوقفات" في أعمال التصوير والنحت والعمارة – أي "الفنون البصرية" – تولد اهتمامنا متزايداً بالتكشف المقبل للنمط الإيقاعي. "فليس شكل الأشياء هو وحده الدينامي. بل إن شكل المسافات الواقعة بينها دينامي بدوره .. ويقول فلفلين Woelfflin إن إسراع النبض يدل عليه بوضوح، في العمارة في عصر الباروك، تغير أبعاد الأقواس والمسافات بين الأعمدة. وتظل المسافات تضيق تدريجاً، وتغدو الأقواس أقل سمكاً، وتزداد سرعة التعاقب[2]".

غير أن الإيقاع ليس هو السمة الزمانية الوحيدة في الفنون البصرية. بل إن التعاقب المنظم إيقاعياً للعناصر المتماثلة قد يكون أقل حدوثاً في هذه الفنون منه في الموسيقى والشعر. ومن سوء الحظ أن الكتاب عن التصوير والنحت كثيراً ما يستخدمون لفظ "الإيقاع" بطريقة تفتقر إلى الدقة والوضوح. صحيح أن كتابتهم على

---

(1) يستخدم هنا لفظ "حركة العين" بطريقة فيها شيء من المجاز، للإشارة إلى عملية الإدراك بأسرها. وقد ثبت الآن على نحو قاطع أن حركة العين لا ترتبط إلا ارتباطا ضئيلا بالتركيب الشكلي للعمل في تجربة المشاهد.

(2) رودلف أرنهيم: الفن والإدراك البصري.
Rudolf Arnheim: Art and Visual Perception (university of California Press, 1954) P. 347 .

هذا النحو تفيد فى إيضاح الطابع الزمانى لهذه الفنون، غير أن من الواجب ألا يعرض معنى "الإيقاع" بطريقة تبلغ من الاتساع حدا يفقد اللفظ معه دلالته. وعندما يستخدم هؤلاء الكتاب هذا اللفظ بمعنى أوسع، يقصدون به عادة أن هناك حركة داخل العمل. ولهذا الجانب فى التصوير والنحت أهميته العظمى. ومع ذلك فالأفضل أن يقتصر الكلام عن "الإيقاع" على الحالات التى يتردد فيها طوال معظم العمل أو كله نمط من التأكيد والتوقف، يشتمل على عناصر متماثلة أو قريبه الشبه.

فلتأمل هذا التحليل للوحة "جوبيتر وأنتيوبى Jupiter &Antiope" (اللوحة رقم ٦) لكوريجيو Corregio، وهو تحليل قام به روجر فراى Roger Fry الذى يعد من أعظم نقاد الفن فى هذا القرن.

(..إن الجسم راقد على الأرض وقد اتجه بزاوية نحو أعلى الصورة، بحيث أن العين فى تتبعها لخطوط الجسم تنتقل حتما إلى الوراء، فى أعماق الغاية الخلفية، على حين أن هناك حركة بزاوية مقابلة لجسم جوبيتر تعود بنا مرة أخرى بنوع من الحركة اللولبية، وبذلك تتم وتختتم جملة إيقاعة لا تماثلية، ولكنها مكتفية بذاتها تماما[1]."

وعلى الرغم من أن هذه الفقرة تستخدم لفظ "الإيقاعى" بطريقة فضفاضة إلى حد ما، فإنها تلقى ضوءا واضحا على الموضوع: فهى تبين أن من الممكن، فى حالة التجربة الجمالية، الكلام عن "حركة فى داخل الصورة". أما أولئك الذين يعترضون على هذه الطريقة فى التفكير فيخلطون بين اللوحة بوصفها موضوعا ماديا، وبين اللوحة عندما تبعث حية فى الإدراك الجمالى. وبطبيعة الحال فإن اهتمامنا إنما ينصب على اللوحة بالمعنى الأخير. كذلك فإن فراى يوضح كيف تسهم الحركة فى تحقيق وحدة الإحساس فى تجربة المشاهد: فالحركة بزاوية على اليسار."تعود بنا مرة أخرى" و "تتم وتختتم" عملية الإدراك. كما أن لوحة "جوبيتر وأنتيوبى" لها أهميتها لأنها تثبت أن لحركة فى التصوير تتحقق بوسائل عديدة متباينة، هى موقع أنتيوبى بالنسبة إلى مسطح الصورة، والضوء الواقع على جسمها فى مقابل ضوء

---

(1) روجر فراى: التحولات.
Roger Fry:"Transformations" (N. Y., Brentano, n. d) P. 109.

الغابة، وحركة الإله جوبيتر وتعبير وجهه. الذى يعبر عن الرغبة ويوحى بحركة نحو أنتيوبى، وإن نشاط الخط واتجاهه إنما هو واحد من أكثر أمثلة الحركة شيوعا. مثال ذلك أن برنسون Berenson يعرف "الخط الخارجى Contour بأنه " خط أو قوس له حركة[1]. " ثم يذكر من تجربته الخاصة أنه "يبدو كما لو لم يكن هناك فى شىء لا يحيا حياة الخط الخارجي وهو ينزلق ويلتوى ويتدفق بنعومة أو بخشونة، وقد تميز على الدوام بالحيوية والحساسية والتوثب والاندفاع[2]. " والواقع أن التقابل بين الاندفاع والتراجع، والنور والظل. والثقل والخفة، فى النحت، يمكن أن يكون دراما صغيرة قائمة بذاتها.

وليس من الممكن، ولا من الضرورى، أن نعرض بالتفصيل تلك الأمثلة الهائلة التنوع للحركة فى الفنون البصرية. فهذا أمر لا يمكن القيام به إلا عن طريق تحليل تجريبى لأعمال محددة كثيرة فى هذه المجالات الفنية. ويكفينا، بالنسبة إلى زمانية بصورة واضحة. فإذا كان هذا صحيحا، كما أعتقد بالفعل، فمن الممكن أن يتخذ مبدأ موجها فى التحليل النقدى والإدراك الجمالى: إذ أن كلا من هذين الأخيرين لن يكون مثمرا لو نظرنا إلى الفنون البصرية على أنها لا زمانية.

إن من المهم أن نؤكد أن هناك أنواعا لا حصر لها من الإيقاع والحركة فى الفنون البصرية. ولو لم نؤكد ذلك، لأصبحنا نواجه خطر الاعتقاد بأن نوع الإيقاع أو الحركة الذى نجده فى أعمال فنان أو أسلوب معين، أو فى فن واحد كالتصوير، يتمثل فى جميع الأعمال الأخرى للفنون البصرية فعلينا ألا نتجاهل الفوارق البارزة بين مختلف الفنانين والفترات التاريخية، وكذلك الفوارق التى ينطوى عليها ضمنا استخدام وسائط متباينة كالزيوت والخشب والأسمنت المسلح. وفضلا عن ذلك فمن الواجب ألا تؤدى مناقشتنا بالقارىء إلى استنتاج أن الفن لا يكون جيدا إلا عندما يتضمن حركة قوية مسرعة. فصور "كيم سوتين Chaim Soutine" حية بما فيها من خطوط ملتوية مجعدة، وألوان مذبذبة منفجرة. غير أن من الممكن أن تكون للصور أيضا قيمة عظمى عندما تتحرك نظرتنا فوق السطح وتنفذ إلى الأعماق بخطوة بطيئة

---

(1) برناربرنسون: علم الجمال والتاريخ.
Bernard Berenson: Aesthetics and History (Garden city, Doubleday, 1954), P. 78.

(2) المرجع نفسه، ص٩٧.

متئدة، وعندما تكون التجربة استقرار وثبات. ففى لوحة سورا Seurat العظيمة بحق "عصر يوم الأحد فى جزيرة لا جراند جات" (اللوحة رقم ٧) تحدث أشياء كثيرة فى الصورة، ولكن العلاقات بين الأجسام الثابتة المتكتلة وبين أمامية الصورة وخلفيتها مهيبة غير متعجلة. وربما كان أفضل مثل لهذا المزج العميق بين الحركة والسكون هو ذلك الذى يظهر فى أعمال سيزان الكبرى .

٢- أهمية الألفة الفنية:

لما كان كل فن زمانيا عندما ينظر إليه من الوجهة الجمالية، فإنه يقتضى من المشاهد جهودا كبيرة. ذلك لأن الاستمتاع بلون منعزل أو رائحة عابرة لا يتطلب من المدرك إلا القليل. ويكفى أن يكون لديه وعى وقتى، متعاطف متنبه. ففى هذه الحالة تكون "حدة" التجربة أولية تماما. ويكون الموضوع الجمالى بسيطا غاية البساطة، وتكون تجربتنا مفتقرة إلى التمايز طوال حياتها القصيرة. غير أن الأعمال الفنية ليست على هذا النحو. فلها بناء معقد لأنها، من حيث هى موضوعات جمالية، تشتمل على "بداية ووسط ونهاية". ولما كانت تسرى خلال زمان. فلابد للمدرك من بذل جهود جادة. فلا بد أن يكون قادرا على رؤية الطريقة التى ترتبط بها "البداية والوسط والنهاية" ارتباطا متبادلا فى العمل الفنى. ولا بد أن يدرك، فى أية لحظة معينة فى العمل، كيف تتلو هذه اللحظة مما حدث من قبل، ويشعر باندفاعها نحو ما سيحدث فيما بعد. وعلى ذلك فإن تذكر الماضى والاستباق الخيالى للمستقبل أمران لا غناء عنهما. ولولا ذلك لكان العمل مجرد تعاقب من العناصر المفككة المتلاصقة، ولما أدركنا أبدا وحدته أو أحسسنا بطعم قيم مثل "الترقب" فى دراما أو رواية، و"التوتر" فى تمثال.

وبعبارة أخرى، فلابد لنا من أن نجمع أطراف العمل سويا أو نجعل منها مركبا، إذا شئنا أن نستمتع بقيمته. غير أن الكلام عن هذا الأمر أسهل بكثير من تنفيذه. فعندما يكون العمل منقدا، قد لا نتمكن من إدراك الطريقة التى ترتبط بها جميع الأجزاء المكونة له بعضها ببعض. وعندما يكون العمل طويلا جدا، قد يتجاوز نطاق قدراتنا على الانتباه التذكر. وكثيرا ما يعجز الشخص ذو الخبرة القليلة، حين يستمع إلى سيمفونية ضخمة، عن تمييز الألحان الرئيسية بعضها عن البعض. وحتى

لو ميزها، فقد لا يتمكن من "الاحتفاظ" بها فى ذاكراته" بعد أن يتكـون قـد عرضـت عليه. وهذا يؤدى إلى تهديد تجربته بالخطر على أنحاء متعددة. فهو لا يسمع اللحن المتردد الذى يساعد على توحيد العمل. ومن هنا تبـدو الموسـيقى جديـدة كـل الجـدة طوال الوقت. ولهذا السبب تبدو طويلة أكـثر ممـا ينبغـى، ومفككـة. ويقـل تأثيرهـا وقوتها. أما بالنسبة إلى السامع الأدق حسـا، والـذى تسـتغرق تجربتـه نفس الوقـت الذى استغرقته تجربة المستمع السابق إذا قيسـت بحسـاب السـاعة، فإن الموسـيقى تبدو متماسكة محكمة الترابط. أليس من الصحيح أن الموسيقى التى لا نعرفـهـا جيـدا تبدو لنا "سائرة على غير هدى"، وكأنها لا تعرف وجهتـها؟ وفضـلا عـن ذلـك فإن عدم القدرة على تذكر اللحن الرئيسى يحول بين المستمع وبين الاستمتاع بالطرق التى "يطور" بها هذا اللحن. فقد يتغـير هـذا اللحـن هارمونيـا أو إيقاعيـا، أو قـد يتبـدل التوزيع الأركسترالى، أو قد يربط بألحان جديدة مختلفة، فيتخذ بذلك طابعا متغـيرا. والواقع أن ما يفعله المؤلف الموسيقى بألحانه الرئيسية كثـيرا مـا يكـون أكـثر الأمـور إثارة فى الموسيقى. ولكنا لا نسـتطيع الاسـتمتاع بـالتنوع مـالم نسـتطع أن نتذكـر مـا سمعناه فى البدء، وما يجرى عليه التنوع الآن.

* * *

وهذا يوضح لنا الأهمية القصوى للألفة Familiarity بـالعمل الفنـى فنحـن نتعرض، على الأرجح، لمواجهة الصعوبات التى ذكرناهـا الآن عنـد سماعنـا للقطعـة الموسيقية للمرة الأولى. وهذا يصدق بوجه خاص عندما تكون القطعة من تأليف فنان، أو مكتوبة بأسلوب، مختلف تماما عمـا كنـا نسـمعه مـن قبـل، بـل إنـهـا قـد تكـون موسيقى حضارة مختلفة، مثل موسيقى جزيرة بالى، أو الموسيقى الصينية. أمـا حـين تكون القطعة الموسيقية التى نسمعها للمرة الأولى مشابهة إلى حد بعيد لما صادفناه مـن قبل - كما هى الحال بالنسبة إلى آخر الاسطوانات الخفيفة مثلا - فإنا لا نجد مشقة فى الاستماع إليها. وهذا يثبت أن الاستماع المتكرر للموسيقى ينمـى عـادات الانتبـاه والموقف المتعاطف التى لنا فهمها وتذوقها. أما عندمـا تواجـهنا موسـيقى جديـدة إلى حد صارخ، فإنا لا نستطيع أن نفعل ذلك، وكثيرا ما نمل مثل هذه الموسيقى أو ننفـر منها إلى حد أننا لا نجرؤ بعد ذلك أبدا على العـودة إليـها. ولكنـه هـذا خطـأ. فـهو

يسلبنا مباهج جديدة ومتعا غير مألوفة، ومن الجائز جدا أن ازدياد الألفة يجعلنا "نرى" ما "تقوله" الموسيقى ونجد رضاء فى الاستماع إليها. فلو امتنعنا عن التسرع فى رفضها. ولو أبدينا صبرا وتسامحا. فقد نبدأ بعد الاستماع إليها مرات متعددة فى الشعور بأننا اقتربنا منها. بل قد نصل إلى حد النظر إليها كما لو كانت صديقا قديما عزيزا.

والآن. فما هو بالضبط ذلك الذى يكسبنا إياه ازدياد إلفنا بالعمل الفنى؟ إننا أولا نزداد معرفة بالتنظيم أو البناء الشكلى للعمل. ومعنى ذلك أننا نتوصل إلى معرفة الطريقة التى ترتبط بها الأجزاء المكونة للعمل فيما بينها، فنرى كيف أن عنصرا حدث من قبل يمهد الطريق لما سيأتى بعده ويؤدى إليه. ونقدر الطريقة التى يلقى بها كل من الأجزاء أو القطاعات المتباينة فى العمل الضوء على جزء آخر. وبالتعود تزداد فاعلية التذكر والتوقع.

ومن المهام الرئيسية للقالب أنه يؤكد عناصر معينة فى العمل، ويجعل لعناصر أخرى مكانة ثانوية. وعلى ذلك فإننا عندما نزداد معرفة بالقالب. نتوصل إلى إدراك أهم العناصر، أى ما ينبغى تأكيده فى قراءتنا أو رؤيتنا. أما حين نرى عملا غريبا للمرة الأولى، فإن كل شىء يبدو متساوى الأهمية، ومن هنا لا يكون لدينا إحساس بالتفاعل الدرامى بين التأكيد والتخفيف فى داخل العمل. وبالتعود نستطيع أن نتذوق الطريقة التى يتراكم بها تأثير العمل حتى لا يكون العمل مألوفا، فإنه كله يبدو مسطحا بلا تعاريج أو تضاريس.

فلنتأمل قراءتنا لتراجيديا سوفوكليس "أوديب الملك"، بعد أن نكون قد عرفنا أسطورة أوديب. إننا نقرأ عندئذ محاولات الملك كشف القاتل الذى حل بسببه الوباء على طيبة. ولكنا نعرف مالا يعرفه أوديب، وهو أنه هو نفسه ذلك الآثم التراجيدى. وهكذا تكون "لنهاية" المسرحية دلالة كبرى ونحن نقرأ الأجزاء السابقة. فهى تضفى معنى أقوى وأعمق على كل المسرحية قبل النقطة التى اكتشف فيها أوديب سره الخاص. ونشعر نحن بالمفارقة القاسية فى جهوده التى تحبط نفسها بنفسها. مثال ذلك أننا نشعر بالسخرية المريرة من المنظر الذى سيتدعى فيه أوديب العراف الضرير ترسياس، ثم يستشيط غضبا عندما توحى كلمات ترسياس "المظلمة"

بأن أوديب نفسه قد يكون موصوماً بالخطيئة والإثم، ونشعر ونحن متألمون بجهل أوديب المطبق عندما يقول لترسياس - وهو فى الواقع أكثر عمى منه - "إن رحيلك يعنى رحيل متاعبنا معك". وفضلاً عن ذلك فإنا نستطيع أن ندرك كيف أن حوادث مثل مقابلة ترسياس وسؤال أوديب لجوكاستا تؤدى ببطء، ولكن مع شعورٍ متزايد بالترقب. إلى الذروة المخيفة. وعندئذ يشيع فى تجربتنا توقع حيوى ملح.

كذلك فإن الإلف بالتنظيم الشكلى ضرورة لا غناء عنها من أجل كشف قيمة من أهم قيم التجربة الجمالية - وهى وحدة هذه التجربة. ولقد أشرنا منذ قليل إلى وجه هام تتحقق فيه الوحدة - هو ذلك الذى يحدث عندما تنتهى حالة الترقب التى تولدت خلال مسرحية، وعندما تهدأ توتراتها وتعقبها راحة وهدوء. وإذن فليست "الوحدة" لفظا مجردا من ألفاظ التحليل النقدى، بل إن تجربة المدرك يشيع فيها الشعور بالوحدة - وذلك حين يقوى التوقع ثم يصل إلى الإرضاء، ويكون هناك إحساس بالاكتمال والاختتام. كذلك فإن هذا الإحساس يتملك المرء عند نهاية قطعة موسيقية، عندما يصبح اللحن الرئيسى مألوفاً لدى المرء إلى حد يكفى لكى يظل المرء يتذكره طوال مجرى العمل، ثم يسمعه وهو يعود فى إطار فخم عند نهاية القطعة. وإنا لتنجد فى مؤلفات الجاز، كما فى تسجيل لعازف البيانو جورج شيرنج George Shearing، أن الارتجال يبلغ من سعة الخيال حداً يبدو أنه يبعدنا عن اللحن الأصلى مسافات شاسعة. ولكن الموسيقى تدور بعد ذلك، فإذا بنا نعود مرة أخرى إلى ذلك اللحن. ففى هذه الحالة كانت التجربة ثرية متنوعة، ولكن أطرافها تلتئم سوياً بفضل هذه العودة. وهذه الوحدة أسهل إدراكاً فى موسيقى الجاز منها فى الموسيقى السيمفونية، لأن اللحن يكون فى الحالة الأولى عادة لحناً "شائعاً"، وبالتالى مألوفاً لنا منذ البداية.

على أن القدرة على تمييز العلاقات الشكلية ليست هى الفائدة الوحيدة التى تُكسب من الألفة. فعندما نصادف لأول مرة عملاً جديداً يخرج تماماً عن المألوف، يختلط علينا الأمر من جراء تعقده وافتقاره الظاهرى إلى الشكل. ولكن هناك سبباً آخر يجعلنا لا نستجيب له أو نستمتع به: فنحن لا ندرك المقصود منه، ولا نفهم "ما يحاول الفنان أن يقوله". بعبارة أخرى فليس لدينا تصور لنوع التأثير الذى

يفترض أن العمل يمارسه علينا. أو أننا. لو حاولنا التكهن بالتأثير المقصود. فقد نخطىء خطأ بينا. والواقع أن تاريخ ما يسمى "بالفن الحديث" حافل بأمثلة لهذه الظاهرة. فهناك أعمال كانت جادة إلى أبعد حد. نظر إليها من لم يألفوها على أنها نكات أو تدريبات فنية، وبالعكس كانت هناك أعمال هازلة فهمت فهما جادا. ولعلك قرأت بعضا من القصائد المغرقة فى الهزل للشاعر الكوميدى أوجدن ناش Ogden Nash. وسوف يدهشك أن تعلم. إذا كانت أعماله مألوفة لك؛ أنه عندما نشر أول كتبه الشعرية. أخذ معلق مجلة "التايمز" اللندنية كتابه هذا مأخذ الجد التام، وانتقد "ناش" على هذا الأساس. فقال إن شعره يتضمن "أفكارا نقية تشوهها طريقة مهملة فى وضع الأوزان". ولكن هذا. على الأرجح. ليس أدعى إلى الدهشة من الطريقة التى ربما كنا جميعا قد أسأنا بها فهم أعمال فنية أخرى عند التقائنا بها أول مرة.

فهاهنا إذن تلزم الألفة. وأنه لمن التجارب الشائعة أننا، بعد أن نلتقى بالعمل مرة ثانية أو ثالثة أو عاشرة، نبدأ فى أن نرى ما "يقوله". وهذا يتيح لنا أن نصبح أكثر تعاطفا وأدق حسا فى نظرتنا إلى العمل. فعندئذ ندرك ما هو الاستعداد الذهنى اللازم لتذوق العمل، وكيف ينبغى أن نعد أنفسنا للاستجابة له. وفى الوقت ذاته نعمل على كبت تلك الاستجابات الغريبة عن "روح" العمل ودلالته. وفضلا عن ذلك فإننا نصبح الآن قادرين على معرفة ما "نبحث عنه" فى العمل. ونستطيع الآن أن ندرك كيف تسهم مختلف عناصر العمل فى التأثير الكامل.

إن هناك ارتباطا وثيقا بين إحساسنا بالدلالة الكاملة للعمل وإدراكنا لشكله أو قالبه. بل إن هذا الأخير يتوقف على الأول. فحين يحاول الموسيقى أو قائد الأوركسترا أن يحدد ماذا ينبغى أن تكون مواضع التأكيد فى أدائه للعمل، وكيف يجب أن توضع أوزان مختلف الأجزاء بعضها فى مقابل البعض، وما إلى ذلك، فإنه لا يستطيع البت فى هذه المسائل مالم يستقر على رأى بشأن الدلالة الكاملة للعمل، فأى تأثير يود تحقيقه؟ أو "يقرأ" العمل على أنه عميق رزين، أم أنه يعد أساسا نمطا متأنقا خلابا من الأصوات؟ إن من واجبنا جميعا أن نتخذ قرارات مماثلة عند مشاهدتنا للوحة أو تمثال. فما الذى سننظر إليه أولا فى اللوحة، وما المسار الذى

ستتبعه العين؟ هذه بدورها أمور لا يمكن البت فيها إلا بعد أن يكون لدينا إحساس معين بالتأثير المقصود للعمل الكلى. ولحرية التفسير فى مجال الموسيقى والأدب والرقص مجال أقل إلى حد ما مما لها فى الفنون البصرية. إذ أن للأعمال فى الفنون الأولى نقطة بداية محددة. هى مثلا "الفصل الأول"، كما أنها تسير فى تعاقب ثابت. غير أن من الواجب ألا نبالغ فى هذا الاختلاف. ذلك لأن من الممكن. كما بينت فى الفصل السابق. أن تكون هناك تفسيرات متعددة لقطعة موسيقية أو أدبية. وفى كل حالة يقوم المدرك ببناء العمل على نحو مخالف.

وفى خلال عملية تعرفنا على عمل فنى. تنمو الألفة بتنظيمه الشكلى وبتأثيره الكلى جنبا إلى جنب. فتفسيرنا للعمل ككل. أو "قراءتنا" له. هو العامل الموجه لتمييزنا لتفاصيله. ولما "نبحث عنه". وهو الذى يحدد أين نضع التأكيد. ومن جهة أخرى فإن الوعى بالتفاصيل يؤثر فى تفسيرنا. فحين نعود إلى العمل. نرى فيه أشياء جديدة، من هنا يقول الأستاذ "بيبر" عن تجربتنا للوحة "إلجريكو" المشهور "توليدو" (طليطلة): "فى أول مرة ننظر فيها إلى هذه اللوحة قد نلاحظ أساسا السحب المخيمة والتلال؛ وفى المرة التالية، الحركة الدينامية للأشكال؛ وفى المرة التالية نلاحظ تفصيلات هنا وهناك لم نتنبه إليها من قبل، كالوجوه الصغيرة الصغيرة فى أسفل المجرى؛ وفى المرة التالية، التكرار غير الظاهر للأشكال، وهكذا[1]." فازدياد المعرفة يجعل إحساسنا بالتأثير الكلى للعمل أكثر تحددا ودقة. وهناك دائما، بطبيعة الحال، احتمال فى أن يؤدى بنا تزايد القدرة على التمييز إلى التخلى عن "قراءتنا" الأصلية للعمل؛ وعندئذ قد نفسر العمل على نحو مختلف، وبطريقة توفيه حقه على نحو أفضل.

* * *

ولنكرر ما ذكرناه من قبل، فنقول إن ما يؤدى إلى إثارة مشكلات التفسير والتمييز هذه هو أن الأعمال الفنية، على خلاف الألوان المنفردة، تتميز، من حيث هى موضوعات جمالية، بالتعقد الداخلى، وتمتد خلال الزمان. وعلينا نحن أن نقرر

---

(1) ستيفن بيبر: أساس النقد فى الفنون
Stephen C. Pepper: The Basis of Criticism in the Arts (Harvard U.P., 1946) p. 148.

إن كانت هذه الصعوبات ستثبط عزيمتنا. حيث نتخلى تماما عن العمل. أم ستحفزنا على السعى إلى التعرف به على نحو أكمل. والواقع أن أعمالا قليلة جدا هى التى يمكن أن تدرك وتتذوق دون جهد عندما نواجهها لأول مرة، ومن المشكوك فيه أن تكون هذه من الأعمال الرفيعة بحق. بل إن معظم الأعمال التى لها أية قيمة تشكل تحديا لنا. فهى تقتضى جهودا ينبغى أن تبذلها قدراتنا فى الانتباه والتذكر والتخيل والفهم. ولابد لنا أن ننمو إذا ما أردنا أن نكون أكفاء لهذه الأعمال. وعلينا أن نثابر على العودة إليها مرارا وتكرارا. وقد لا يكون وعينا بالعمل فى البداية إلا وعيا جزئيا محدودا. ولكننا فى كل مرة نعود فيها إلى العمل نلخص أو "نجمع[1]." كل ما وجدناه فى تجاربنا السابقة معه. إلى أن يتكشف ثراؤه وإحكامه لنا بالتدريج.

وهكذا فإن الاستمتاع الجمالى بعمل فنى ليس شيئا يتم كله دفعة واحدة. وإنما هو عملية نامية. متدرجة، خلاقة. ولو واجهنا تحدى العمل، لكانت مكافأتنا على ذلك هى القيمة التى نشعر بها لتجربتنا عندما نتمكن من تذوقه. وفى حالة بعض الأعمال الفنية، ولا سيما تلك التى نسميها أعمالا "عظيمة"، لا تنتهى عملية ازدياد التعرف أبدا. ففى هذه الأعمال نرى على الدوام شيئا جديدا، و نجد علاقات شكلية جديدة، وندرك معنى جديدا. وبطبيعة الحال فإن فى استطاعتنا، لو شئنا أن نظل ننعم بالراحة مكتفين بأعمال تفتقر إلى التعقد والعمق. غير أن هذا موقف يؤدى إلى الجمود والركود. فلو عزلنا أنفسنا على هذا النحو، ولم نجرؤ أبدا على مواجهة أعمال جديدة غير مألوفة، لأصبنا تجربتنا بالهزال، وحرمنا أنفسنا الرضا والمتعة.

٣ - "أنماط" المدركين الجماليين:

تحدثنا من قبل عن النشاط شبه الخلاق الذى ينبغى أن يسهم به المدرك فى التجربة الجمالية. فلا يمكن أن يكون سلبيا تماما ويتوقع التمتع بقيمة الموضوع الجمالى، بل إن عليه أن يفسر العمل بطريقة أو بأخرى، وأن يكون يقظا للتفاصيل والتفريعات التى لا تكون واضحة تماما، وعليه أن يقوم ببناء العمل فى وعيه، بحيث يمكنه إدراكه موحدا. ومن الواضح أن الناس المختلفين يجدون قيما مختلفة فى الفن، أو يستمتعون به لأسباب مختلفة، والسبب الأكبر فى ذلك هو أنهم يقبلون

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٨ وما يليها.

على الفن وقد تفاوتت درجات الفهم بالعمل. وتباينت قدراتهم على الانتباه والحساسية الانفعالية. وما إلى ذلك.

وفي أوائل هذا القرن وضع عالم النفس الإنجليزى بلو Bullough. الذى اقتبست منه من قبل. تصنيفا "للأنماط الإدراكية". بحيث يمثل كل من هذه الأنماط طريقة مختلفة فى إدراك الموضوعات الجمالية والاستجابة لها. ولهذا التصنيف طرافته لأنه يكشف عن مدى الضخامة التى يمكن أن تكون عليها الفوارق بين المدركين الجماليين. وربما كان للتصنيف طرافته بالنسبة إلى القارىء أيضا. إذا يكاد من المؤكد أنه سيتعرف على نفسه فى واحد من هذه الأنماط.

ولم يقتصر "بلو" على تعداد نتائج تجاربه. بل إنه "رتب" الأنماط تبعا لازدياد أو نقصان طابعها الجمالى. أى لمقدار "التعاطف والتنزه عن الغرض" فى تجربة كل منها. وقد بين، كما سنرى فيما بعد، أن بعض الناس، الذين يظن عادة أن لديهم تجربة جمالية عميقة، لا تكاد تكون لديهم تجربة جمالية على الإطلاق.

ومن الجدير بالملاحظة أن أنماط "بلو" تتمثل أيضا بين الأفراد الذين تجرى عليهم تجارب أخرى. وقد وصل "بلو" نفسه إلى تصنيفه هذا عن طريق التجريب بألوان منفصلة[١]، وألوان متجمعة[٢]. وقد اقتبس تصنيفه، مع تعديلات طفيفة، فى التجارب التى أجراها ميرز على مقطوعات موسيقية بسيطة[٣]، وفى تجارب فيزى Feasey على أشكال مستطيلة[٤]. وفى تجارب فالنتين Valentine على صور موسيقية[٥].

* * *

---

(١) المرجع المذكور من قبل (١٩٠٨). وكل إشارات الصفحات داخل النص متعلقة بهذا البحث.

(٢) إدوارد بلو: المشكلة الإدراكية فى التذوق الجمالى لتجمعات لونية بسيطة
E. Bullough: "The Perceptive Problem in the Aesthetic Appreciation of Simple Colour Combinations", British Journal of Psychology, III (1910) PP. 406 – 447.

(٣) تشارلس ميرز: "الفروق الفردية فى سماع الموسيقى".
Charles S. Myers: "Individual Differences in Listening to Music", British Journal of Psychologgy, XIII (1922), P. 52 – 71.

(٤) ل. فيزى: "بعض التجارب فى علم الجمال".
L. Fesey: "Some Experiment on Aestheics", Br. J. of Ps., XII (1921), P. 253 – 272.

(٥) فالنتين: المرجع المذكور من قبل، ص ٣٤.

أطلق "بلو" على الأنماط الأربعة اسم "الترابطى associative" و"الفسيولوجى Physiological " و "الموضوعى objective" و"نمط الشخصية Character" وقد شرحنا من قبل النمط "الترابطى"، بفرعيه، المندمج وغير المندمج[1].

أما اسم النمط "الفسيولوجى" فينطبق على مسماه كل الانطباق، إذ أن أفراد هذه الفئة يحكمون على الموضوع من خلال التأثيرات الشخصية التى يثيرها فيهم. ولا سيما ردود الأفعال الجسمية والعضوية. فهناك لون معين يجعل مثل هذا الشخص يحس "بالبرودة" (ص٤٥٣)؛ وهناك شخص آخر يقول عند استماعه للموسيقى "أحسست بالخمول[2]". وآخر يذكر عن عمود توافقى موسيقى (musical Chord) إنه "يعطى المرء إحساسا بالرجفة[3]." ففى كل هذه الأمثلة يؤكد المشاهد "الفسيولوجى" "الأحاسيس" التى تحدث فى داخله خلال التجربة، ثم يحكم على الموضوع تبعا لطبيعة إحساسه ونوعه.

أما النمط "الموضوعى" فإنه يصدر نوعا مضادا تماما من الحكام. فأمثال هؤلاء المدركين لا يشيرون إلى ردود أفعالهم الشخصية، وإنما يتحدثون فقط عن طبيعة الموضوع. وهم يحللون خصائصه، أى "نقاء" الألوان أو بريقها، ثم يقدرونه على أساس معيار أو مقياس معين يضعونه لهذا النوع من الألوان (ص٤٥٠ - ٤٥١). ومن هنا تراهم يعيبون على أحد الألوان، مثلا، كونه "مائعا" أو "غير نقى".

أما النمط الأخير من هذه الأنماط الأربعة، وهو نمط الشخصية، فإنه يتذوق الموضوع بطريقة مفعمة بالحيوية والعمق. وهو يتميز بنغمة انفعالية قوية، كما يشتمل على الاستجابات العضوية التى توجد فى النمط "الفسيولوجى". ومع ذلك فإن أحكام هذا النمط، على خلاف النمط الفسيولوجى، لا تسترعى الانتباه إلى الأحاسيس الشخصية للمشاهد، بل إن استجاباته تتخذ صبغة خارجية، أى تعد صفات للموضوعات. وعندئذ ينظر إلى الموضوع على أن له "حياة" و "طابعا" خاصا به.

---

(1) انظر ص ٥٤ من قبل.

(2) ميرز، المرجع المذكور، ص ٥٥.

(3) فالنتين، المرجع المذكور، ص٩٩.

فاللون الأحمر يعد "صريحا و "نشيطا"؛ والأزرق "متحفظا" و"تأمليـا" (ص٤٣٦). أو توصف القطعة الموسيقية بأنها "سعيدة" أو "جريئة[1]."

وهناك من يتشككون فى استجابات نمط "الشخصية". فـهم يـرون أن أمثـال هذه الأحكام مجرد خيال رومانيتكى. يـدل علـى عجـز المـدرك عـن إدراك الموضـوع بحساسية وتبصر. ولا شك فـى أن أولئـك الذيـن يصـدرون أحكامـا تنتمـى إلى "نمـط الشخصية" "يتكلمون أحيانا بطريقة فضفاضة". وفى بعض الأحيـان يتضـح لنـا. إذا أجرينا مزيدا من التحليل لتجربتهم. أنها كانت تجربة ترابط "غير مندمج". وبالتالى لم تكن جمالية إلا إلى مدى محدود. ومع ذلك فقد وجد "بلو" أن المدركـين مـن نمـط "الشخصية" كـانوا. فـى عمومـهم. يظلـون محتفظـين بموقـف جمـالى أصيـل طـوال تجربتهم. وهو يتحدث عن تفتحهم المتعاطف بوجـه خـاص. فـهناك قـدر كبـير مـن المشاركة الانفعالية من جانب المشاهد فى الصفات الخاصة للـون الواحـد. واستعداد للتعاطف معه. النتيجـة هـى تـذوق .. شـديد الحيويـة" (ص٤٣٤). وبفضـل موقـف "التفتيح المتعاطف" هذا. يقبل المدرك الموضوع بشروطه الخاصة. ويهىء نفسه لتلقـى طابعه وقيمته المميزة فى تجربتـه. وهـذا. كمـا رأينـا مـن قبـل. شـرط لا غنـاء عنـه للتجربة الجمالية. وفضلا عن ذلك فإن انتباه المـدرك يكـون "مركـزا حـول الموضـوع" بدرجة تبلغ من الاكتمال حدا يجعل الاستجابات التـى يثيرهـا الموضـوع تعجـز عـن توجيه انتباهه نحو جسمه وذهنه الخاص. وهذا ما يميز نمط "الشخصية" مـن النمـط "الفسيولوجى". فالموضوع يظل يحتل مكانة مركزية فى الوعـى، ولا يتحـول الانتبـاه نحو عمليات المشاهد العضوية والانفعالية. وعلى ذلك فإن نمط الشخصية يجمع بـين الموضوعية اللاشخصية، والمشاركة الشخصية العميقـة."(٤٥٨). وفـى هـذا النـوع مـن التجربة، يكون الانتباه الجمالى أكمل ما يكون. والموضوع "مستحوذا" إلى أبعـد حـد. ذلك لأن المدرك يفقد عندئذ "كل إحساس بالذات". وكمـا أننـا نتحـدث عـن "إفنـاء أنفسنا" فى مهمة شاقة. فكذلك "يفنى المدرك ذاته" فـى الموضـوع الجمـالى. ويعيـش حياة" الموضوع. وهذه بطبيعة الحال طريقة مجازية فى الكلام. ومع ذلك أعتقد أنـها تعبر بصدق عن طابع تجربتنا كمـا نشـعر بـه عندمـا تكـون جماليـة بـأكمل صـورة.

---

(1) المرجع نفسه، ص٩٩.

فلتفكر فى لحظة كنت فيها مستغرقاً فى قصة أو قطعة موسيقية، لترى إن كنت توافق على هذا الوصف.

أما النمط "الموضوعى" فأمره مختلف كل الاختلاف. فأحكام الأفراد المنتمين إلى هذا النمط تبدو ناشئة عن تجربة جمالية حقة. إذ أنهم يتحدثون عن الموضوع لا عن المشاهد. وحين يشيرون إلى خصائص للون كبريقه أو صبغته، يبدو أن حكمهم أوضح وأوثق من الأوصاف الخيالية التى يأتى بها أصحاب نمط "الشخصية" حين يتحدثون عن اللون على أنه "صريح" أو "تأملى". غير أن "بلو" لا يضع النمط "الموضوعى" فى مكانة عالية. والواقع أن النتائج التى يصل إليها بشأن هذا النمط من أطراف النتائج التى أسفرت عنها تجاربه.

فهو يرى أن هذه الأحكام، التى تحلل الموضوع بطريقة متجردة، تدل على عجز عن الوصول إلى التعاطف الجمالى مع الموضوع. ويقول فى هذا الصدد: "إن أفراد هذه النمط يعطوننا، فى عمومهم، انطباعاً بأنهم لا يستطيعون الدخول فى أى نوع من العلاقة الوثيقة مع اللون، وبأن انعدام التعاطف الشخصى يجعلهم يلجأون إلى اتخاذ موقف متباعد، يكاد يكون معادياً " (ص٤٥٠) ومن الجدير بالملاحظة أن أمثال هؤلاء المدركين، الذين هم أكثر اهتماماً بتحليل الموضوع ونقده منهم بالاستمتاع به، يُقبلون دائماً على التجربة ومعهم "نمط أو معيار" (ص٤٥١) يقدرون الموضوع على أساسه. فإذا ما كان الموضوع مطابقاً لهذا المعيار امتدحوه؛ وإذا انحرف عنه ذموه. ومن هذا القبيل قول أحد أفراد هذا النمط عن الموضوع إنه "غير مألوف"[1]، وبذلك كشف عن الأهمية التى يعزوها ذهنه إلى المعيار الذى ينحرف عنه الموضوع. ولكن أليس لفظ "غير مألوف" لفظاً باهتاً إذا ما وُصف به موضوع جمالى؟ إن كل ما يعنيه هو أن الموضوع مختلف عما رآه المشاهد من قبل. وهذا أمر يمكن أن يقوله المرء دون أن يكون قد أبدى اهتماماً جمالياً بالموضوع. فالنمط "الموضوعى"، على خلاف نمط "الشخصية"، لا يُسْلِم نفسه للاستمتاع بالموضوع فى ذاته، بل إن هؤلاء الناس، بدلاً من ذلك، يحسبون بطريقة آليه إلى حد ما مدى مطابقة الموضوع لمعايير صيغت من قبل. فإن كان "غير مألوف"، اتجهوا إلى رفضه. وهكذا يعجزون عن إدراك

(١) بلو المرجع المذكور من قبل (١٩١٠) ص ٤١٤.

القيمة التى يمكن أن تكون للموضوع فى ذاته. فلا عجب إذن أن ينتهى "بلو" إلى النتيجة القائلة إن أحكام النمط "الموضوعى" "تمثل .. أكثر صور التذوق الجمالى سطحية" (ص٤٥١).

وقد تأيد هذا الاستنتاج فى تجارب فالنتين اللاحقة التى استخدم فيها صوراً. فقد وجد فالنتين أن الذين لديهم اهتمام ضئيل بالصورة كانوا يُصدرون أحكاماً "تكاد تكون موضوعية أو ترابطية تماماً[1]." ذلك لأن الشخص الذى لا يحتفظ باهتمام جمالى نحو موضوع ما، ولا يستمتع بوجوده، إما أن يبدأ بالتفكير فى أشياء أخرى، بحيث يُبعد الموضوع إلى هامش الانتباه، وإما أن "يتهرب"، كما يقول "بلو"، بتحليل الموضوع ونقده. فإذا وجدنا أنفسنا نفعل ذلك فى أى وقت، فعلينا أن نتريث لنتساءل عما إذا كانت تجربتنا جمالية بحق.

وقد كشف "ميرز"، الذى كان يقدم إلى أفراد تجارية مؤلفات موسيقية، عن سمة أخرى طريفة للنمط "الموضوعى". فقد وجد أن هذا النمط "يحدث أغلب ما يحدث بين أولئك الذين دُربوا على الموسيقى تدريباً فنياً[2]." وهذا الكشف الذى يبدو منطوياً على مفارقة إلى حد ما، جدير بالملاحظة. فهو يدل على أن التدريب الفنى لا يزيد من التذوق الجمالى فى كثير من الأحيان، بل يكون تأثيره مضاداً تماماً، فالشخص المدرب على هذا النحو يصبح أكثر اهتماماً بمشكلات صنعته منه بالاستمتاع الجمالى. ويقول أفراد هذا النوع فى تجربة ميرز "لقد لاحظت أن البوق الثانى كان أعلى مما ينبغى"، "إن عازف الفيولينه يلجأ، كما هى العادة، إلى "التزعيش Vibrato" أكثر مما ينبغى[3]." وصحيح أن مثل هذا الاهتمام بمشكلات أسلوب الأداء والبراعة الفنية يمكن أن يكون مقترناً باهتمام جمالى، غير أن هناك دائماً خطر طغيان الأول على الثانى إلى الحد الذى يؤدى إلى إغفال هذا الأخير.

ولنختم هذا الجزء بعرض الترتيب الذى وضعه "بلو" للأنماط الإدراكية (ص٤٦١ - ٤٦٣)، بادئاً بالأدنى وسائراً إلى الأعلى من حيث القيمة الجمالية "النمط الفسيولوجى" - وهو الأدنى لأن الانتباه يتحول إلى "الأحاسيس" الجسمية للمدرك؛

---

(١) المرجع المذكور، ص٨٧.

(٢) المرجع نفسه، ص٥٨.

(٣) المرجع المذكور، ص٥٨.

ثم "الترابطى غير المندمج" - وهنا أيضا لا يكون الموضوع فى بؤرة الوعى؛ ثم "الموضوعى" – ويدل على عجز عن تحقيق اتصال متعاطف مع الموضوع (ومن الممكن القول إن أفراد هذه الفئة لا تكاد تكون لهم. فى بعض الحالات، تجربة جمالية على الإطلاق)؛ ثم "الترابطى المندمج ". ونمط "الشخصية". وهو أكثر الجميع جمالية. للأسباب التى ذكرت من قبل.

ومن الجائز أن يختلف القارىء مع "بلو" فى تقديره لهذه الأنماط. وفى هذه الحالة ينبغى عليه أن يتساءل: ما أسباب اختلافه هذا؟ كذلك قد يود القارىء أن يعرف الفئة التى يندرج ضمنها هو ذاته. على أن من الواجب أن نذكر أن الشخص الواحد يمكن، فى الأوقات المختلفة. أن يمثل أنماطا مختلفة من الإدراك. وذلك يتوقف على متغيرات كالنوع الفنى الخاص الذى يدركه، وإلفه بالعمل الفنى، وكون العمل واضحا مباشرا أو موحيا بصورة غامضة. كالموسيقى "الانطباعية"، وما إلى ذلك.

٤- التجربة الجمالية ونظرية الفن:

درسنا حتى الآن الموقف الجمالى، والنطاق الواسع للتجربة الجمالية، التى يمكن أن تشمل أى موضوع على الإطلاق، والطابع الزمانى للتجربة الجمالية، وأهمية الإلف بالموضوع الفنى. ولكن ما الذى يحدث عينيا خلال التجربة الفنية؟ وما الذى يشعر به المدرك إزاء الموضوع الفنى؟ هل التجربة الجمالية انفعالية دائما؟ هذه أسئلة مازال أمامنا أن نجيب عنها.

وسوف نبحث فى هذه المسائل فى الباب الثانى من هذا الكتاب. ففيه سندرس بالتفصيل بعض النظريات الرئيسية فى طبيعة التجربة الجمالية وقيمتها.

على أن هذه النظريات ليست نظريات فى التجربة الجمالية وحدها، بل هى أيضا نظريات فى الفن الجميل Fine art. فهى تصف عملية الإبداع الفنى ونتاجها، وهو "العمل الفنى". وبذلك تأخذ على عاتقها أن تكشف لنا الطريقة التى يمكن بها التمييز بين الفن "الجميل Fine" وبين الفن النافع useful وكذلك بين الأول وبين الموضوعات الطبيعية، بين الأول وبين الموضوعات الطبيعية، أى الموضوعات التى ليست من صنع الإنسان.

وهناك صلة وثيقة بين نظرية الفن وبين نظرية التجربة الجمالية عند كثير من المفكرين الذين سندرسهم. هذه الصلة تنحصر فى أن ما يعتقدونه بشأن التجربة الجمالية مبنى على نظرتهم إلى الفن الجميل. والاستدلال الذى يقومون به يمضى عادة على النحو الآتى: هناك سمة معينة (أو عدد من السمات) تعد أساسية بالنسبة إلى الفن الجميل، أى أنها تميز أعمال الفن الجميل عن كل الموضوعات الأخرى، ولتكن هذه السمة مثلا هى "التعبير عن الانفعال". ثم يستدل من ذلك على أن هذه السمة أساسية أيضا بالنسبة إلى التجربة الجمالية. أى أنه يستدل على أن كل تجربة جمالية ينبغى أن تكون انفعالية، مادام يشارك فى الانفعال الذى يعبر عنه الفنان.

والواقع أن من واجبنا أن نلزم جانب الحذر كلما صادفنا استدلالا كهذا، لأنه حتى لو كانت نظرة الفيلسوف إلى الفن الجميل صحيحة، فإن وصفه للتذوق الجمالى قد يكون ناقصا أو معيبا. فالفن شىء، والتجربة الجمالية شىء آخر ينبغى أن يدرس فى ذاته. وهذا أمر يمكن أن يظهر بكل وضوح. فالإدراك الجمالى لا يقتصر على الأعمال الفنية وحدها، بل إن موضوعات الطبيعة وحوادثها، كالتكوينات السحابية، يمكن أن تدرك بدورها جماليا، كما أوضحنا من قبل. على أن ما يصدق على تذوق الفن لا يتعين أن يصدق على الاستمتاع بالطبيعة. ففى المثال الذى قدمناه، يجوز أن الأعمال الفنية "تعبر عن انفعال"، ولكن الموضوعات الطبيعية لا تعبر عن مثل هذا الانفعال. فالموضوعات الفنية لا تؤلف إلا جزءا من فئة الموضوعات الجمالية. ومن هنا كان من الواجب أن نتأكد من أن أية نظرية فى التجربة الجمالية تصدق على جميع حالات الإدراك الجمالى، لا على بعضها فحسب.

وسوف تكون المسألتان الرئيسيتان اللتان سنتحدث عنها فى الجزء التالى هما: (١) ما الفن الجميل؟(٢) ما التجربة التى نمارسها أثناء الإدراك الجمالى؟ فلننتقل إذن إلى بحث الطريقة التى يمكن بها الإجابة عن هذين السؤالين.

المراجــع

– فيفاس وكريجر : مشكلات علم الجمال. ص ٢٧٨ – ٣٠٤.

– فيتز: مشكلات فى علم الجمال: ص٢٤٧ – ٢٥٣.

– تشاندلر: الجمال والطبيعة والبشرية. ص٩٧– ١٠٣، ٢٣٠– ٢٣٦.

Chandler: Beauty and Human Nature.

– ديوى: الفن بوصفه تجربة.الفصول ٢– ٣، ٨.

– فوستر ، أ.م. "الأساس المبرر للنقد فى الفنون".

Foster, E.M.: "The Raison d`être of Criticism in the Arts," in "Musicand Criticism`" ed. French Harvard U. P., 1948.

– لسنج،جوتهولت: لاوكون.

Lessing, Gotthold: Laocoön (1766).

– موريس، برترام: العملية الجمالية.الفصول ١– ٤.

Morris, Bertram: The Aesthetic Process.(Northwestern U. P., 1943).

– بيبر، ستيفن : السمة الجمالية.الفصل الأول؟

Pepper, Stephen C,: The Aesthetic Qualit(N.Y., Scridners, 1937).

– بيبر: أساس النقد فى الفنون. (البحث التكميلى)

Pepper, S,: The Basis of Criticism in the Arts. (Harvard U.P., 1946).

– سوريو، اتيين: "الزمان فى الفنون التشكيلية".

Souriau, E.," Time in the plastic Arts", Jour. Of Ac. And Art Cr., vol. VII. (June, 1949) P. 294 – 307 .

– ستولنيتر،جيروم: "الألفة الفنية والقيمة الجمالية".

Stolnitz, Jerome :"On Artistic Familiarity and Aesthetic Value", Journal of Philosophy, vol LIII (April, 1956), P. 261 -- 276.

– فالنتين: مدخل إلى الدراسة النفسية التجريبية للجمال.الفصول ٣، ٧، ٨.

Valentine, C. W. :An Intr to the Experimental Psycholog of Beauty, Rev. ed, (London, Jack. 1919).

ملحوظة للمترجم: سنكتفى بكتابة الترجمة العربية، بدلاً من إضافة الأصل الإنجليزى، فى الكتب التى ورد ذكرها فى قوائم المراجع بالفصول السابقة.

أسئلـــة

١- اقرأ الفصول المذكورة فى قائمة المراجع من كتاب ديوى "الفن" بوصفه تجربـة". ثم أذكر: ما العلاقة بين التجربة الجمالية وبـين "ممارسـة تجربـة مـا" فـى رأى ديوى؟ أهما شيء واحد؟ وهل يعد فهم ديوى للتجربة الجمالية مماثلا لذلك الذى قدمناه فى الفصل السابق؟

٢- ما هى فى نظـرك الفـوارق البـارزة. إن وجـدت. بـين تـذوق الفنـون "الزمانيـة" وتذوق الفنون "المكانية" استعن فى الإجابة عن هذا السؤال بقـراءة مقـال سـوريو. المذكور فى قائمة المراجع.

٣- كثيرا ما يتحدث النقاد عن "الإيقاع" فى التصوير، وعن "الدرامـا" فـى العمـارة. وعن "التوازن" فى الرواية: أتعتقد أن لهذا الألفاظ نفس المعنى عندما تطبـق علـى الفنون المكانية" و"الزمانيـة" معـا؟ وإن لم يكـن. فلمـاذا؟ أهـذه الألفـاظ تسـتخدم بطريقة مجازية؟

٤- ذهبنا فى هذا الفصل إلى أن الإلف بالعمل شرط لا غناء عنه للتـذوق الجمـالى. ولكن الإلف كثيرا ما يقضى على طرافة العمل الفنى فى نظرنا. ففى أى الظـروف تعتقد أن هذا يحدث؟

٥- هل توافق على طريقة ترتيب "بلو" للأنماط الجمالية؟ وإن لم تكـن توافـق، فـأى التغيرات تقترح؟

الباب الثانى

طبيعة الفن



الفصل الرابع
الإبـــداع الفـــنى

١- العمل الفنى وأصوله:

سوف نبحث فى الفصول التالية بعضاً من أهم النظريات المتعلقة "بطبيعة الفن". هذه النظريات تحدد سمات معينة ترى أنها هى التى تميز "الفن الجميل". وهى تفعل ذلك محاولة منها الإجابة عن ذلك السؤال الذى يصاغ على أبسط الصور وأوسعها انتشاراً بقولنا: "ما الفن؟ ". وفى هذا الفصل سوف نبحث فى الطريقة التى يُخلق بها العمل الفنى. وذلك إجابة عن السؤال: كيف يظهر الفن؟".

ومن المهم أن نتبين هنا، منذ البداية الأولى. كيف يرتبط هذان السؤالان كل بالآخر.

ويهمنا أن نلاحظ أولاً أن هذين السؤالين مختلفان كل عن الآخر تمام الاختلاف. وعلى ذلك فإن من الواجب أن يجاب عنهما بطرق مختلفة كل الاختلاف. وهذا أمر لابد لنا من تأكيده، إذ أنه كثيراً ما يُظَن أن المرء إذا وصف الأصول الأولى للفن فقد أجاب فى الوقت ذاته عن السؤال: "ما الفن"؟ ومن هنا كان من الإجابات الشائعة عن السؤال الأخير، أن الفنان يمر بانفعالات عميقة، وتؤدى به رغبته فى "التعبير" عنها إلى إنتاج الموضوعات الفنية. وبالمثل فعندما يحاول الناس تفسير عمل فنى معين، تراهم يصفون ما حدث "فى ذهن" الفنان أثناء إبداعه للعمل، أو يشيرون إلى الإطار التاريخى أو الاجتماعى الذى رأى فيه العمل النور.

والحق أن أمثال هذه الأوصاف التاريخية كثيرا ما تكون مفيدة إلى أبعد حد. ولكنى أود أن أثبت أنها لا تكون بذاتها إيضاحا لطبيعة العمل الفنى. ولو خلطنا بين الأمرين، لوقعنا فيما يطلق عليه اسم "المغالطة المنشئية (المغالطة الخاصة بتأثير المنشأ) genetic Fallacy أو "مغالطة الأصل Fallacy of origins".

والواقع أن الوقع فى هذه المغالطة أمر يسير، ليس فقط فى ميدان علم الجمال، بل أيضا فى ميادين أخرى للدراسة، هب أننا ندرس طبيعة الدولة. فى النظرية السياسية. عندئذ قد نقرر. كما فعل الفيلسوف هبز. أن أصل الدولة يرجع

إلى العداوة والمنازعات المستمرة بين أشخاص أنانيين. يعيشون خارج نطاق أى نظام اجتماعى. وأن الدولة تنشأ من محاولة الحد من هذه العدوات. ولكن حتى لو صح هذا. لما كان يفسر بالضرورة طبيعة الدولة فى الوقت الراهن. فمن الممكن أن تتجاوز الدولة نطاق وظيفتها الأصلية. وتضع لنفسها أهدافاً مختلفة كل الاختلاف. وتركيباً من نوع آخر. عندئذ لا يمكننا القول إن من طبيعة الدولة ذاتها أن تقوم بالقمع والتنظيم. فمن الممكن أن يكون تبرير سلطتها مختلفاً كل الاختلاف عما تصوره هبز. الذى انتهى إلى موقفه هذا استدلالاً من وصفه المنشىء genetic. وبالمثل ففى وسع المرء أن يفسر القوى النفسية والمؤثرات الاجتماعية التى أدت إلى صياغة نظرية ما. فى الاقتصاد أو فى الدين مثلاً. ولكن هذا لن يؤدى فى ذاته إلى أن نعرف مدى صحة النظرية واتساقها المنطقى[1].

وبالاختصار فإن منشأ س شىء، وس ذاتها شىء آخر. وما إن تبدأ س فى الوجود، حتى تصبح لها حياة خاصة بها. إن جاز هذا التعبير. وسوف يصبح لها - شأنها شأن النظرية أو الكائن البشرى - تركيب وقيمة. وتدخل فى علاقات مع الأشياء الأخرى. لا يمكن فهمها تماماً من خلال أصلها الأول. فلا بد لنا من دراسة هذه السمات لكى نعرف "كنهها".

وفى استطاعتنا الآن أن نرى أن هذا السؤال الذى يبدو فى ظاهره بسيطاً: "ما الفن"؟ بعيد كل البعد عن البساطة. ذلك لأنه بعد أن يتم إنتاج الموضوع الفنى، يمكن النظر إليه وفهمه من وجهات نظر كثيرة متباينة، وقد لا يكون لها أى شأن بأصله الأول. فقد نهتم بهذا الموضوع أخلاقياً، أو مالياً، أو عملياً، فضلاً عن أننا قد نهتم به جمالياً. كذلك فإن اهتمامنا الجمالى به قد يتخذ أشكالاً متباينة كل التباين. فتاريخ الفن يثبت بوضوح أن دلالة العمل الفنى وقيمته يمكن أن تفسر على أنحاء شتى على يد مختلف الأشخاص وفى مختلف العصور. فالبعض كان يقدر مسرحيات شيكسبير أساسا لما فيها من مزايا شعرية، وغيرهم كان يقدرها لما فيها من إثارة ميلودرامية، وغير هؤلاء وأولئك كانوا يقدرونها بسبب معالجتها النفسية الدقيقة للشخصية الإنسانية. وهذا أمر لا ينبغى أن يؤسف له، إذ أنه يدل على أن فى هذه الأعمال ثراء لا ينضب معينه. ولكننا نستطيع أن نرى أن كلا من هذه التفسيرات

(1) انظر من قبل ص٤ - ٥.

ينبئنا. من ناحية معينة. بما "كان عليه" شيكسبير. وكما أن الأعمال الفنية لهذا الفنان الواحد يمكن أن تكون لها وجوه مختلفة. فكذلك يمكن أن تكون للفن الجميل عامة مثل هذه الوجوه بطبيعة الحال. وعلى ذلك فمن واجبنا أن نحذر أولئك الذين يدعون أن نظريتهم وحدها هى التى تنبئنا بما يُكوِّن الفن "حقيقة". فمن الممكن دائماً تصور طبيعة الفن على أنحاء أخرى هى بدورها سليمة تلقى عليه ضوءا مفيداً.

وهناك اتجاهات معينة فى الفكر القريب العهد ضاعفت من خطر ارتكاب "المغالطة المنشئية". ذلك لأن اهتمامنا بتاريخ حياة الفنان الفرد وشخصيته أصبح فى العصر الحديث أعظم بكثير مما كان فى العصور السابقة، وهكذا كانت النزعة الرومانتيكية فى القرن التاسع عشر تركز كل اهتمامها على فردانية الفنان. وربما على شذوذه. غير أن أمثال هذه الأفكار، شأنها شأن كل الأفكار التى يكون لها تأثير قوى فى عصر معين من عصور الفكر. أخذت تهبط بعد فترة معينة من المستويات العليا للتفكير النظرى الجمالى والنقد الأدبى، لكى تحتل مكانها فى الفكر الشعبى واللغة الجارية. وكما أشرت منذ قليل، فنحن نوحد الآن فى كثير من الأحيان بين العمل الفنى وبين الفنان. و يتجلى هذا الاهتمام بالفنان أيضاً فى كتابة سير الفنانين، التى تتخذ فى بعض الأحيان طابعاً لا يفترق كثيراً عن الثرثرة. وفى تكوين طقوس صغيرة تهدف إلى تقديس فنان معين، وهذا أمر يمكن أن يوقعنا بسهولة فى المغالطة المنشئية: فقد نسىء مثلاً تفسير عمل فنى بأن نقرأ فيه ما نعرفه عن حياة الفنان[1].

* * *

ولقد كان من الطبيعى أن يؤدى هذا الاهتمام إلى تخمينات واسعة النطاق عن التركيب النفسى للفنان، وشغل بهذه المهمة عدد كبير من علماء النفس، من بينهم الرائد الأول لعلم النفس فى عصرنا، زيجمند فرويد. والواقع أن ما يقوله فرويد عن الفنان له طرافته وأهميته فى ذاته. و لكن الأهم بالنسبة إلى أهدافنا الراهنة هو أنه يشير إلى ضرورة التمييز بوضوح بين الفنان وبين ما أبدعه.

ويرتكز تحليل فرويد للفنان المبدع على نظريته النفسية العامة. وبطبيعة الحال فإن المقام لا يتسع هنا لعرض شامل لتلك النظرية. ومع ذلك ينبغى أن يقال

(1) انظر من قبل القسم الثانى من الفصل الثانى.

أولاً إن للناس فى رأى فرويد دوافع ورغبات كامنة معينة لا يمكن إشباعها كلية فى المجتمع. ومن هنا كانوا مضطرين إلى التخلى عن هذه الدوافع والرغبات أو تعديلها، أو على حد تعبير فرويد، عليهم أن يقبلوا "مبدأ الواقع". غير أن هذه الرغبات لا يمكن أن تخمد. فهى تطالب بنوع من الإشباع، حتى لو كان ذلك فى "التخييل Phantasy". وعلى ذلك، ففى التخييل يستطيع الإنسان أن يستمتع بتحرره من قبضة العالم الخارجى[1]" ويتمثل التخييل فى أحلام اليقظة وأحلام النوم، حيث تستمتع تلك الرغبات التى تظل مكبوتة فى غير ذلك من الأوقات، بإشباع خيالى.

والفنان بدوره يعانى من هذه المحنة الإنسانية الشاملة. فهو يبحث عن "المجد، والسلطة، والثراء، والشهرة، وحب النساء، ولكنه يفتقر إلى وسيلة الوصول إلى إشباع هذه الرغبات"[2]. ومن هنا فإنه يلجأ بدوره إلى التخييل، ومع ذلك فإن التخييل الذى يخلقه من نوع مختلف كل الاختلاف. فتخييل غير الفنان ينطوى على صور وأفكار شخصية، وبالتالى لا يمكن أن تكون مفهومة إلا للفرد ذاته. أما الفنان فيغير أحلامه بحيث يمكن أن تنقل إلى الآخرين وأن يستمتع بها هؤلاء. فهذه أحلام يمكن قبولها على الملأ، وذلك أساساً عن طريق الرمزية - أى باستخدام صور وأفكار تدل على المحتويات الأصلية للتخييل وتوحى بها، ولكنها مختلفة عنها، وكذلك عن طريق التباس المعنى ambiguity، أى باستخدام صور يمكن تفسيرها على أنحاء شتى، وبذلك يطمس دلالتها الأصلية. وعلى هذا النحو يستطيع كل من الفنان وجمهوره أن يستمتع، دون كبت، "بحلمه" البهيج.

وقد أكد فرويد ذاته أن هذه النظرية تخمين لم يثبت بالدليل، وكان فى ذلك يكشف عن تواضعه الشخصى الجم، فضلاً عن وضوحه العقلى. ولكن حتى لو كانت النظرية صحيحة، فمن الواجب أن تدرك أنها - كما اعترف فرويد أيضاً - لا تقدم تفسيراً كاملاً "لطبيعة الفن".

فليس ما يهمنا، من وجهة النظر الجمالية، هو تاريخ العمل، وإنما العمل ذاته، واقفاً على قدميه. وعندما نريد التعبير عن قيمة العمل، نشير إلى عناصر داخلة فى هذا العمل ذاته، فيقول عن السيمفونية جيدة لأن الألحان الرئيسية قد طُورت

---

(١) المرجع المذكور، ص٣٢٧.
S. Freud: "A General Intr. to Psycho - Analysis". Trans Ruiviere (N.Y., Live right) PP. 324 - 325.

(٢) زنجمند فرويد: مدخل عام إلى التحليل النفسى.

بطريقة فيها خيال واسع. أو أن الدراما تستحوذ على اهتمامنا نظرا إلى البناء المحكم لعقدتها. ولكننا لا نشير إلى "تخييل الفنان". ولا حاجة بنا إلى أن نفعل ذلك. على أن الباحث المتأثر بفرويد قد يتمكن من أن يبين كيف دخل التخييل في العمل ذاته. وقد حاول فرويد نفسه أن يفعل ذلك في دراسته للفنان ليوناردو دافنشي[1]. غير أن هذا لا يؤدى في ذاته إلى تفسير قيمة العمل. فالعمل ليس مجرد تخييل. وإنما هو تخييل صيغ وشكل في بناء فني وباستخدام وسائل فنية. وهو قد أصبح جزءا لا يتجزأ من نموذج من الألوان أو الأصوات أو الكلمات. فعلينا ألا ننسى أبدا عناصر العمل التى تجعله على ما هو عليه في طبيعته الباطنة.

فإن لم يكن ذلك قد ظهر لك بعد بوضوح. فلتنظر إلى الأمر على النحو الآتى: من الممكن أن يؤثر نوع متشابه تماما من الإحباط Frustration في فنانين مختلفين. وقد يتخيلان إشباعا بديلا من نوع مماثل إلى حد بعيد. ومع ذلك فإن الأعمال التى يبدعانها قد تكون مختلفة تماما من حيث القيمة. فيكون أحدهما ضئيل القيمة، والآخر عظيما. وعندئذ يكون ذلك راجعا إلى عوامل مثل الجاذبية الحسية للعمل، وما فيه من إثارة خيالية، وبلاغة انفعالية. فالقيمة الجمالية لا يمكن أن توجد إلا في العمل الفنى، لا في منشئه[2].

وهناك سبب آخر يدعونا إلى الالتزام بالتمييز بين العمل الفنى وأصله لو شئنا ألا تضللنا النظرية الفرويدية. فلنسلم جدلا. مرة أخرى، بأن التخييل متضمن في العمل. هذا التخييل ليس ذاتيا تماما، إذ أن فرويد يؤكد، كما رأينا من قبل، أن الفنان يجعله قابلا لأن يوصل للغير ويشارك فيه الغير. ومع ذلك فإن طبيعة التخييل والعمل الفنى معا تتوقف إلى حد بعيد على العصر والحضارة التى يعيش فيها الفنان، وتعكس مظاهر الكبت التى يفرضها هذا المجتمع الخاص، والرموز التى يستخدمها هذا المجتمع من أجل إخفاء الأفكار غير المقبولة حضاريا، وغير ذلك من العوامل النفسية الاجتماعية المماثلة. ولكن بمجرد أن يكتسب العمل حياة خاصة. يدركه أناس يعيشون في مجتمعات أخرى، قد يكون تكوينهم النفسى مختلفا كل

---

(1) زيجمند فرويد: ليوناردو دافنشي.
S. Freud: Leonardo da. Vinci (N. Y., Random House , 1947).

(2) ينبغى التنبيه إلى أن العمل الهزيل قد تكون له أهمية هائلة بالنسبة إلى عالم النفس،بل قد تكون أعظم من عمل رائع من الوجهة الجمالية، من حيث هو علامة على التكوين النفسى للفنان. ولكن العمل الفنى يكون عندئذ وثيقة نفسية، لا موضوعا جماليا.

الاختلاف عن ذلك التكوين الذى عاش فيه الفنـان. ومـن هنـا فـإن تفسـيرهم للعمـل الفنى وتقديرهم له سيكون مختلفا كل الاختلاف. بل إن فى العمـل الفنـى عـادة مـن تعدد الدلالة ما يكفى لأن يفسر على أنحاء متباينة. كما أكـدت النظريـة الفرويديـة. وهو تأكيد يعد من أعظم ما حققته هذه النظرية. وعلى ذلك فإننا لا نستطيع أن نقيـد العمل بمنشئه. ولا يمكننا القـول إن العمـل "هـو ذاتـه" الوسـيلة العلنيـة لنقـل هـذا "الحلم" المعين للفنان أو لمجتمعه. فمن الممكن كشف عدد متنوع من "الأحلام" داخل العمل ذاته. كلها مرتبطة به من الوجهة الجمالية. وإذن. فكما أن تخييل الفنـان لا يضمن القيمة الجمالية للعمل. فإنه لا يستطيع أن يضمن ماذا ستكون دلالته بالنسـبة إلى جماهيره المتغيرة.

وما إن نفهم "المغالطة المنشـئية" حتـى يصبـح كلامنـا وتفكيرنـا أشـد حـذرا ودقة. إذ أن هذا الفهم يجعلنا نحذر الاستدلالات المتسرعة. غير النقدية. مـن حيـاة الفنان على طبيعة عمله. فليس فى وسـعنا أن نفـترض بسـهولة أن كـون الفنـان فـى حالة نفسية معينة فى وقت الخلق الفنى يـؤدى بـالضرورة إلى انعكـاس هـذه الحالـة النفسية على العمل. وكما قلت من قبل، فإن للعمل طابعا خاصـا بـه. بـل إن هنـاك فى الواقع فارقا هائلا بين الحالة النفسية التى تشيع فى العمل، وبـين حالـة الفنـان فى وقت خلقـه لهـذا العمـل. فـهناك سيمفونيتـان مـن أكـثر سـيمفونيات بيتـهوفن إشراقا - وهمـا السـيمفونية الثانيـة البهيجـة، والسـيمفونية الثامنـة الصريحـة، غـير المتكلفة، الأخاذة - كتبتا فى أوقات كان فيهما المؤلف يعانى ألما شـخصيا مبرحـا أو مأسـاة أو كليـهما معـا. فلتسـتمع إلى هذيـن العملـين، ولتحكـم بعـد ذلـك: ألم تكـن ستتصور أن حياة الفنان هادئة سعيدة لو لم تكن لديك معرفة سـابقة بتـاريخ حياتـه؟ ولنضرب مثلا آخر: فقد كان تشايكوفسكى - كما تعرف على الأرجح - واحدا مـن أرجح الموسيقيين تعبيرا عن عواطفه وانفعالاته. وقد تتصور بناء على ذلك أن موسيقاه لا بد أن تكون تدفقا لانفعالات كان يشعر بها فى تجربته الشخصية. ومع ذلـك فـإن شهادة تشايكوفسكى الشخصية تمنعا مـن ارتكـاب خطـأ كـهذا، إذ أنـه يقـول: "إن العمل الذى يؤلف فى أسعد الظروف قد يصطبغ بالأوان قاتمة كئيبة[1]". وهناك كاتبة

---

[1] مقتبس فى كتاب: "تشريح الالهام" تأليف روزاموند هاردنج
Rosamond E. M. Harding: "An Anatomy of Inspiration", 2nd ed. (Cambridge, Heffer, 1942) P. 78.

أمريكية مشهورة معاصرة. هــى كـاترين آن بورتـر Katherine Anne Porter . تفرق بدورها بين الحالة النفسية للخلق وبين العمل الفنى. فتقول: "ليس فى وسـعى أن أقول لك ما الذى يضفى على العمل حرارة حقيقة. إنها ليست متعلقـة بمـا تشـعر به فى أية لحظة بعينها. وليست قطعا متعلقة بما تشـعر بـه لحظـة الكتابـة. وربمـا كان البرود هو أنسب الحالات لذلك. فى معظم الأحيان[1]."

كذلك ينبغى تجنب مغالطة الأصل عندما يكون العامل المنشىء اجتماعيـا لا شخصيا. مثال ذلك أن كثيرا من موضوعات الفن البدائى التـى نضعـها فـى المتـاحف كانت فى الأصل تستخدم لأغراض عملية. فهذه الأوانى والملاعق والأوعية كانت مـن قبل موضوعات عادية تستخدم فى الحيـاة اليوميـة. ومـع ذلـك لا يمكننـا القـول إن النظر إليها بطريقة جمالية. بدلا من الطريقة العملية. ينطوى على تشويه "لطبيعتها الحقة". ففى هذا القول خلط بين الموضوع. الذى يمكن النظر إليه على أنحاء شـتى. وبين منشئه.

٢- عملية الإبداع الفنى:

ولكن، علـى الرغـم مـن أن السـؤالين: "مـا الفـن"؟ و"كيـف يظـهر الفـن"؟ مختلفان كل الاختلاف، فإن لكل منهما صلة بالآخر، ذلك لأن الإجابة عـن السـؤال الأول ينبغى أن يعمل فيها - بصفة جزئية - حساب للطريقة التى أبدع بـها العمـل الفنى. ولكى يتضح لنا سبب ذلك، ينبغى علينا أن نفهم معنى لفظ "الفن".

من الواجب أن نعترف أولا بأن لهذا اللفظ معنـى مزدوجـا. فمـن الممكـن أن يشير لفظ "الفن" إلى نوع معين من النشاط، وكذلـك إلى نوع معـين مـن الموضوعـات. فعندما نقول إن شخصا "يدرس الفن"، نعنى عادة أنه يتعلم كيف يقوم بنشاط يحتاج إلى مهارة ؛ وعندما نتحدث عن "متحف للفـن"، نشـير إلى الموضوعـات التـى توجـد فيه. و"العمل الفنى" أو "الموضوع الفنى" هو نتاج النشاط الفنـى. فلنتسـاءل الآن عمـا نعنيه "بالفن" من حيث كونه نشاطا.

ولنبدأ بأن نسترجع ضروب النشاط البشرى التى نأبى عليـها اسـم "الفـن". فماذا نقول عن التنفس أو العطس قفزة الرجل عندما يضرب الطبيب ركبتـه بمطرقتـه الصغيرة المصنوعة من المطاط؟ ليس فى هذا كله شىء فنى. وماذا نقول عن ربط المـرء

---

(١) اقتبسه بروسترجيزلين فى كتاب "العلمية الخلاقة".
Brewster Chiselin: The Creative Process (Univ. of California Press, 1052) P. 206.

لرباط حذائه، أو عن تلك الحركات التى لا تستهدف غرضا، أو نؤديها بلا تفكير، مثلا حك المرء لأنفه؟ إننا لا نتحدث عن "الفن" فى أية حالة من هذه الحالات. وإذن ففى وسعنا أن نقترب قليلا من معنى "الفن" بأن نستبعد منه ضروب النشاط التى تتميز بأنها غريزية أو انعكاسية، أو تتم بالعادة أو بطريقة عشوائية .

فإذا ما أردنا الآن أن نتحدث بطريقة إيجابية، لقلنا أولا إن الفن "واع بهدفه[1]." فهو نشاط نقوم به ولدينا فكرة واعية عن تحقيق هدف معين فى المستقبل. وهذا يؤدى إلى التفرقة بينه وبين العطس والحركات العشوائية. وكذلك بينه وبين ربط الحذاء على الأرجح. وفضلا عن ذلك، فلا بد أن يهتدى هذا النشاط إلى سبيل لتحقيق هدفه. فليس ثمة طريقة ثابتة محددة مقدما، كما هى الحال فى ربط الحذاء، أو إدارة مفتاح النور، بل إن على الفنان أن يرتجل، وعندما ينتج مسودات متعددة، فعليه أن يقرر أيها يختار وأيها يرفض. وثالثا يمارس الفن على نوع من "المادة الخام" التى يشكلها أو يحورها لكى يؤدى غرضه. وقد تكون هذه المادة الخام ألفاظا، أو رخاما، أو أصواتا. وأخيرا فإن الفنان يتميز بمهارة وبراعة فى استخدام هذا الوسيط.

ونستطيع أن نلخص هذا فى تعريف لنشاط "الفن"، فنقول إنه: "المعالجة البارعة، والواعية، لوسيط من أجل تحقيق هدفا ما."

وأنت ترى أن هذا التعريف لا يقصر "الفن" على ما نسمية "بالفنون الجملية" ولكن هذا بالفعل هو ما ينبغى عمله. ذلك لأن الفن نشاط أشمل بكثير مما يقوم به الموسيقى أو المصور أو الكاتب:

"إن ميدان الفن هو ذاته ميدان سيطرة الإنسان الواعية على عالم المواد والحركات الذى ينبغى على الإنسان أن يستوطنه، وعلى عالم الدوافع الباطنة والعمليات الآلية التى تؤلف كيانه الباطن. فكسر عصا، وبناء كوخ أو ناطحة سحاب أو كاتدرائية، واستخدام اللغة للاتصال المتبادل، وبذر محصول أو حصده، وتعهد الأطفال وتربيتهم، وصياغة قانون تشريعى أو أخلاقى. ونسج ثوب أو حفر بئر - كل هذه ضروب من نشاط لا تقل فى تمثيلها للفن عن تشكيل صورة بارزة أو تأليف سيمفونية[2]."

---

(1) سانتيانا: "العقل فى الفن" ص ٤.

(2) أروين أدمان: الفنون والإنسان".

Irwin Edman: "Arts and the Man" (N.Y., Mentor, 1949) PP.11 –12.

"فالفن"، بهذا المعنى الواسع، يشمل "الفنون الصناعية" أو "الفنون النافعة"، مثل "فن الطبخ". ويكاد يكون من الممكن أداء أى نوع من النشاط بطريقة فنية، إذا ما أدى بوعى ومهارة، وإدراك للهدف. وحسبنا فى هذا أن نفكر فى تعبيرات مثل "لاعب كرة فنان" أو "متفنن فى الكذب". ولكن ما الذى يميز ما نسميه بالفنون الجميلة؟ إن الفصول المقبلة قد كرست للإجابة عن هذا السؤال. أما فى الوقت الراهن، فمن الضرورى أن ندرك أن أى نوع من الموضوعات الفنية يفترق عن الموضوعات غير الفنية، كالصخور والأشجار والحفر، بناء على الطريقة التى يخلق بها. ومن هنا فإن أى تعريف للفن على أنه موضوعى ينبغى أن ينطوى على إشارة إلى أصله. ومع ذلك فإن طبيعة هذا الموضوع الفنى لا يمكن، كما أشرنا فى القسم السابق، أن تفهم فهما كاملا بالرجوع إلى أصل هذا الموضوع.

° ° °

فلنرجئ الآن مسألة الفن بوصفه موضوعا. ونبحث فى النشاط الفنى كما يمارس فى "الفنون الجميلة". وتحقيقا لهذا الغرض، سوف نستمع إلى ما يقوله الفنانون أنفسهم عن الخلق الفنى. فهم على الأرجح الأشخاص الوحيدون الذين يمكنهم الكلام فى هذا الموضوع بناء على خبرة مباشرة.

ومع ذلك فلزام على من يخوض هذه الدراسة المتعلقة بالشواهد المستمدة من الفنانين أنفسهم ألا يعلق عليهم من الآمال أكثر مما ينبغى. وعليه قطعا ألا ينتظر منها حلا لذلك "اللغز" القديم العهد - لغز الطريقة التى يحدث بها الخلق الفنى والواقع أن هناك بالفعل عددا كبيرا من الكتابات، وكذلك من المحادثات المسجلة والمذكرات، الخ، وصف فيها الفنانون أساليبهم فى العمل. ولكن هذه الكتابات فى معظم الأحيان مخيبة للآمال، وهى فى عمومها غير قاطعة. ولهذه الظاهرة أسباب متعددة.

فمن الملاحظ أولا أن وصف الفنان لنشاطه الخلاق كثيرا ما يكون مفتقرا تماما إلى الوضوح. وربما كان الأمر كذلك حتى فى الحالات التى يكون فيها إنتاجه الفنى ذاته شديد الوضوح والتنظيم. هذا أمر يبدو منطويا على مفارقة، كما أنه يثبط عزيمة من يحاول أن يعرف شيئا عن القدرة الخلاقة. ولكن هل يعد ذلك أمرا شاذا بحق. وهل يعد من الشذوذ أن يحسن المرء أداء عمل دون أن يكون قادرا على شرح الطريقة التى يؤديه بها؟ الواقع إن الأمر لا ينطوى على شذوذ على الإطلاق، لا سيما

وأن إبداع قصائد أو أغان يتم عند كثير من الفنانين بطريقة لا تقل يسرا وتلقائية عن عملية التنفس بالنسبة إلى الباقين منا. وعندما يأتي الإلهام الخلاق بسهولة، يكون من الصعب أن نقرر كيف أتى، ومن أين يأتي. وفضلا عن ذلك، فيبدو أن الخلق يرتكز على عمليات نفسية معقدة، كثيرا ما تكون خفية غير ظاهرة، كما سنرى فيما بعد. وإذا كانت الدراسة المنظمة التى قام بها علماء النفس مثل فرويد، للإبداع الفنى، لم تحرز حتى الآن إلا تقدما ضئيلا نسبيا، فلا عجب إذن أن يحار الفنانون أنفسهم حين يحاولون تفسير مواهبهم والطريقة التى يمارسونها بها.

ويتسم ما يقول الفنانون عن عملهم، إلى جانب انعدام وضوحه، بافتقاره إلى التجانس. فهم يختلفون اختلافا كبيرا فيما بينهم حول الأساليب التى يستخدمونها، والبيئة التى يجدونها أنسب ما تكون للنشاط الإبداعى، ومقدار الوقت اللازم لهذا النشاط، وما إلى ذلك. وهذا يكفى فى ذاته لتثبيط همة كل من قد تدفعه سذاجته إلى الاعتقاد بأنه يستطيع أن يصبح قادرا على الإبداع الفنى إذا قرأ ما يقوله عنه الفنانون. وفضلا عن ذلك، فمن الواجب أن نتذكر، ونحن نقرأ للفنانين، أنهم لا يعرضون على الدوام أوصافا صريحة مباشرة للعملية الخلاقة. وليس معنى ذلك أنهم يكذبون عمدا، وإن كان من المؤكد أن الكذب بدوره قد تسلل إلى بعض أقوالهم. وإنما المقصود هو أنهم تأثروا، بطريقة لا شعورية تماما، بنظريات الفن وعلم الجمال السائدة فى عصرهم. ومن هنا فإن الوصف الذى يقدمونه، بدلا من أن يكون واقعيا صريحا، يشوه بفعل أفكار نظرية سابقة. فهم يروون لنا ما يعتقدون - تبعا للنظرية المعاصرة - انه ينبغى عليهم القيام به، لا ما يقومون به بالفعل. وهناك أخيرا عدد كبير من الأسباب الأخرى التى تؤدى إلى تشويه شهادة الفنانين. فقد يرغبون، بطريقة واعية أو غير واعية، فى أن يبعثوا فى نفوس الناس العاديين مزيدا من الخشوع إزاء "لغز" الخلق، أو قد يرغبون فى تبرير الأعمال التى أنتجوها تبريرا لاحقا. ومن هنا كان ينبغى علينا أن نقف موقف الحذر من الادعاء، والتبرير، والمبالغة.

وربما ظننت بعد هذا كله أنه لا جدوى من دراسة أوصاف الفنانين للنشاط الإبداعى. ولكن من الواجب ألا ننسى أن كثيرا من الفنانين قد حاولوا بالفعل، بأمانة وإخلاص، أن يبصروا الناس بالعملية الخلاقة. والأهم من ذلك أنهم نجحوا فى محاولتهم هذه إلى حد ما. فلم يكن المقصود من المناقشة السابقة تأكيد ضرورة

تجاهل كل ما يقولونه، بل إنها تؤكد لنا أن من واجبنا ألا نتوقع من شهادة الفنانين أكثر مما ينبغي، وأن نمارس قدرا معقولا من الحذر حين نقرؤها، ومثل هذا الحذر لازم في قراءة أي نوع من الوثائق التاريخية.

* * *

ولننتقل الآن، أخيرا، إلى ما يقوله الفنانون. والواقع أن من أول الأمور التي نعجب لها أن الكثيرين منهم يقولون إنهم لا يتحكمون في النمو العضوي للعمل الفني. فقد عرفنا النشاط الفني منذ قليل بأنه "واع". وهذا معناه أن الفنان يسيطر على عملية الخلق عن وعي. غير أن هناك تراثا قديما يتصور الخلق الفني على أنه عملية لا عقلية، بل عملية نشوي، يفقد فيها الفنان سيطرته على نفسه، فأفلاطون، في محاورة أيون Ion، يصف الفنان بأنه "ملهم ومحذوب". والشاعر، في التعبير المجازي الذي قال به أفلاطون، لا يتحكم فيما يفعله عن وعي، مثلما أن المغناطيس لا يتحكم في جذب الحديد: "ذلك لأن الشاعر نوراني ملائكي مقدس، و هو يغيب عن حواسه، و لا يعود للعقل وجود فيه[1]". ويقتفي شكسبير أثر أفلاطون عن قرب، وذلك حين يجمع، في "حلم ليلة صيف" (الفصل الخامس المشهد الأول) بين "المجنون، والعاشق، والشاعر".

وكثير من الفنانين يقولون ما يؤيد هذا الاعتقاد. فهم أولا يصفون، مرارا وتكرارا، ما يمكن تسميته "بلا إرادية" الخلق أو خروج المرء فيه عن نفسه. وهم لا يشعرون بأنهم يتحكمون في نمو العقل، أو يصوغونه عن وعي في القالب الذي يريدون أن يأخذه، وإنما يشعرون بأنهم مدفوعون بقوى ليس في مقدورهم التحكم فيها. فالقدرة الخلاقة لا تخضع لإرادة الفنان، بل إنها هي التي تسيطر على إرادته. ويقول نيتشه إن الفنان "ليس إلا تجسدا لقوى عليا، وناطقا باسمها، ووسيطا لها .. فالمرء يسمع، ولا يبحث، ولا يسأل من الذي يعطي؛ والفكرة تومض كالبرق، وتبدو كأنها شيء لا مفر منه ... — فلم يكن لدي أبدا خيار[2]." وفي وسعنا الإتيان بعدد كبير من الاقتباسات الأخرى المماثلة: فجيته، الشاعر والدرامي الألماني العظيم، يقول: "لقد صنعتني الأغنيات، ولم أكن أنا الذي صنعتها؛ فالأغنيات هي

---

[1] "أيون" في محاورات أفلاطون"، ترجمة جويت.
(N.Y. Random House, 1937) I, 289.

[2] مقتبس في كتاب تشاندلر Chandler المذكور من قبل، ص١٩٤.

التى تسلطت على[١]." والراوئى الأمريكى ثاكرى Thackery يقول: "يبدو كأن قوة خفية كانت تحرك القلم" [٢]. والروائى الأمريكى المعاصر توماس ولف Thomas Wolfe يقول "لا أستطيع أن أقول حقا إن الكتاب قد كتب. بل كان هناك شىء تحكم فى وامتلكنى[٣]."

على أننا لا نجد مثل هذا الوصف للخلق الفنى لدى جميع الفنانين. وفضلا عن ذلك فإن الفنانين الذين يتحدثون عن خلق "لا إرادى"، لا يدعون عادة أن هذا الخلق قد أنتج كل إنتاجهم، وإنما جزءا منه فحسب. كما ينبغى ألا نغفل احتمال أن تكون هذه الشهادة قد تأثرت بنظيرات معينة فى الفن والشخصية، أعنى مثلا بتلك النظريات "الرومانتيكية" التى تنظر إلى الفنان على أنه شخص لاعقلى وعاطفى إلى أبعد حد. ولكن حتى بعد وضع هذه التحفظات، فإن الشواهد من النوع الذى اقتبسناه من قبل تظل هائلة العدد بحق، وصدر عن عدد ضخم من الفنانين يشتغلون بفنون مختلفة ويستخدمون أساليب متباينة. فهى إذن شهادة لا نستطيع استبعادها ببساطة، بل إنها تدفعنا إلى مراجعة الرأى الذى ينظر إلى النشاط الفنى على أنه نشاط واع يتحكم فيه الفنان.

وهناك أمر آخر يشهد به الفنانون، ويؤدى بدوره إلى التشكيك فى هذه النظرة إلى الفن. فهم يقولون لنا إن قدرا كبيرا من الخلق الفنى يحدث لا شعوريا، وقد تكون لديهم فكرة ما أو تخطيط معين لعمل فنى دون أن يعرفون كيف يطورونه. وعندئذ يكفون عن محاولة الاشتغال بهذا العمل على مستوى الوعى الشعورى. وعند هذه النقطة يقوم الفنان "بإسقاط الموضوع إلى مستوى اللاشعور، على نحو يشبه إلى حد بعيد إسقاط المرء لرسالة فى صندوق البريد[٤]". كما تقول الشاعرة إيمى لويل Amy Lowell. وبعد فترة زمنية قد تطول أحيانا - بلغت ستة أشهر فى حالة القصيدة التى أشارت إليها إيمى لويل - تعود الفكرة الخلاقة فجأة إلى الظهور فى الوعى. وعندئذ يجوز أن تكون قد أصبحت عملا فنيا كامل النمو، وفى هذه الحالة لا يحتاج الفنان إلى أن يكرس له مزيدا من الوقت. أو قد يظل غير مكتمل، ولكنه

---

(١) مقتبس فى كتاب هاردنج Harding المذكور من قبل، ص ١٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٥.

(٣) مقتبس فى كتاب جيزلين Ghiselin المذكور من قبل، ص ٣٢٩.

(٤) مقتبس فى كتاب مرجريت ولكنسون: طريق الصانعين.
Marguerite Wilkinson: The Way of the Makers (N. Y., Macmillan, 1925) P. 263.

كون قد اكتسب خلال هذه الفترة مزيداً من النمو والثراء فالفكرة الآن، على حد تعبير هنري جيمس Henry James، يصبح لها "وجه متماسك مشرق، وزيادة ملحوظة في الوزن[١]." ونتيجة لذلك يستطيع الفنان عندئذ أن يرى طريقه بوضوح حتى المراحل النهائية للنشاط الخلاق.

هذه العملية تسمى أحياناً بعملية "الحضانة" أو "الحمل"، وإن كان مختلف الفنانين يستخدمون في وصفها مجازات متباينة. فالروائية المعاصرة روزاموند ليمان Rosamond Lehmann لا تتحدث عن "صندوق بريد"، وإنما تستخدم صورة أكثر إيحاء بكثير – هي "إناء المربى"[٢]. الذى تنضج به الفكرة. ويتحدث ج. ل. لويس J, L. Lowes، الذى أجرى دراسة متعمقة عن هذه العلمية عند الشاعر كولريدج[٣]، عن "اختزان البئر" في هذا الصدد. وينبغي أن نلاحظ أن "الحضانة" لا تقتصر على النشاط الخلاق في الفنون. فقد تحدث عنها أيضاً مفكرون في مجال الرياضيات والعلوم، كالرياضيين هاملتن وبوانكاريه. بل إنها تحدث لدى من يحلون مشكلات أكثر تواضعاً بكثير، كما يعرف الطالب على الأرجح من تجربته الخاصة.

إنها حقة لعلمية خلابة، ولكنها في الوقت ذاته تبعث على القلق. فما الذى يحدث فعلاً في "إناء المربى"؟ هذا السؤال ينبغي أن تكون له أولوية كبرى في برامج أبحاث علم النفس في المستقبل. ولكن أياً كان تفسيره، فإن "الحمل"، مقترناً "بخروج الفنان عن ذاته" عند الخلق، على نحو ما أوضحنا من قبل، يُلقي ظلاً من الشك على تعريف "الفن" بأنه نشاط "بارع واع". إذ يبدو الفن قد أصبح مسألة "وحي" لا عقلي، عشوائي، يتحدى سيطرة البشر. فإن كان الأمر كذلك، كان خلق الفن الجميل مختلفاً عن كل نشاط بشري آخر يقتضي مهارة، فالقصيدة ليست "مركبة بطريقة واعية تماثل الطريقة التي يركب بها صانع الساعات إحدى آلات قياس الوقت"[٤].

* * *

---

(١) هنرى جيمس: "الأمريكي" (المقدمة)

Henry James: "The American" (N.Y., Scribner's, 1907) p. VII.

(٢) ربما كان الأقرب إلى فهم القارىء العربي أن نقول "إناء المخلل"، لأنه هو مكان النضج البطيء بالفعل، وإن كان التعبير قد يبدو في نظر البعض شعبيا أكثر مما ينبغي! (المترجم)

(٣) جون.ل. لويس: الطريق إلى زانادو

The Road to Xanadu (Boston, Houghton Mifflin, 1927).

(٤) ج. م. مري، مقتبس في كتاب "الفن والجمال" لماكس شون

J. M . murry, quoted in Max Schoen: Art and Beauty (N. Y., Macmillan, 1932)p. 47.

ومع ذلك فعلينا أن نتذكر أنه لا "اللاإرادية" ولا "الحمل" يرد ذكرهما فى جميع أمثلة الخلق. فهما منتشران، ولكنها ليسا ساريين على جميع الحالات. ومن هنا لم يكن من الممكن استخدامهما فى تعريف نشاط "الفن". وفضلا عن ذلك فإن "اللاإرادية"، حتى عندما تحدث بالفعل. ليست كافية لتحديد معالم الخلق الفنى. فهى فى كثير من الأحيان تتمثل فى شخصيات معتلة نفسيا، لا نقبل أن نسميها "فنانين". ومن هنا فإن السؤال يصبح: إلى مدى تدخل العوامل اللاعقلية واللاشعورية فى العملية الخلاقة؟

إننى أود أن أحذر القارىء من المبالغة فى أهمية هذه العوامل. فكون الفنان يشعر وكأنه "مجذوب" ليس فى ذاته دليلا على أن نشاطه ليس "بارعا" و "واعيا". فالصانع الشديد البراعة. الذى يندمج ويستغرق تماما فى عمله، كثيرا ما يحس بهذا الشعور. ولو مضى عمله فى طريقه بلا جهد، ولم يصادف عقبات، فقد يشعر فعلا بأنه لا يستخدم قدراته الخاصة، بل يشعر كأن العمل "يصنع ذاته" إن جاز هذا التعبير. ولكن هذا الشعور لن يتملكه، فى الواقع، إلا لأن مهارته قد بلغت من النمو حدا يستطيع معه أن يسير فى طريقه بلا صعوبة. وثانيا، فحتى لو كان الإلهام يستغرق الفنان تماما، ويتخذ طابعا لا شخصيا، فإن الخلق يظل مع ذلك "واعيا". فليس صحيحا أن عقل الفنان يفارقه. ذلك لأن عليه أن يتأمل عمله بإمعان، ويصدر بشأنه حكما على أعظم جانب من الأهمية - أعنى الحكم بأنه يعده كافيا أو مرضيا. والدليل على أنه أصدر هذا الحكم هو أنه لا يبذل مزيدا من الجهد فى العمل؛ فهو يعده أمرا منتهيا. كما أن من الجائز أنه سيرفض قبول ماتلقاه بالوحى. وعندئذ يحكم عليه بطريقة نقدية، ويقرر أنه غير جدير بفنه على نحو ما. وإن اتخاذ هذا القرار لأمر تقع مسئوليته على الفنان نفسه. فهو فى هذه الناحية العظيمة الأهمية يمارس من "السيطرة" بقدر ما يمارس زميله الأكثر تأنيا، الذى لا يشعر بأنه "مجذوب"، بل يتعين عليه أن ينجز العمل بجهد شاق متدرج.

كذلك فإن من الممكن، فى هذا الصدد، أن يضل الفنان "الملهم" طريقه إلى حد مؤسف. فقد يقرر أن يستعين بإلهامه لأنه أتاه بمثل هذه القوة الطاغية، حتى حين لا تكن له بالفعل قيمة فنية كبيرة. وعندئذ يكون العمل الفنى تافها من الوجهة الجمالية، حتى على الرغم من كون الفنان "ملهما". فالإلهام، حين يحدث، ليس ضمانا للقيمة الفنية.

وواقع الأمر أن الإلهام نادرا ما يكون هو القصة الكاملة للخلق الفنـي - بـل إن ريبو Ribot، وهو من أعمق دراسى القدرة الإبداعيـة، يذهـب إلى حـد القـول إن الإلهام "لا يقدم أبدا عملا منتهيا"[١]. فإذا كان هذا الحكم مطلقا أكثر مما ينبغي، فإنه مـع ذلـك لا ينحـرف عـن الصـواب كثـيرا. صحيـح أن الشـاعر "هوسمـان A. E. Housman ينبئنا كيف أن فقرتين من إحدى قصائده "ظهرتا فى رأسى تماما كما هما مطبوعتان، فى الوقت الذى كنت أعبر فيـه ركـن هامسـتدهيث Hampstead Heath"[٢]. غير أن فقرة أخرى فى القصيدة نفسها اقتضت كتابتها أكثر مـن عـام. حتى رضى هوسمان عنها. وفى ما يقرب من جميع . حالات التى يحدث فيها إلهام لا إرادى أو "حضانة"، يكون من الضرورى للفنـان أن يعيـد صياغـة مـا يقدمـه إليـه الإلهام، بطريقة بطيئة واعية. ويكاد يكون هذا أمرا مؤكدا فى الحـالات التـى يكـون فيها العمل واسع النطاق، كالسيمفونية أو الراوية. ولنذكر أيضا أن القدرة الخلاقيـة، فى حالات أخرى لا حصـر لهـا، تمـارس عملـها كلـه تقريبـا علـى مسـتوى الجـهد الواعى. ومن هنا فإن الأستاذ جوتشوك Gotshalk يحذرنـا مـن الوقـوع فـى الخطأ نتيجة لشهادة الفنانين على النحو الذى أشرنا إليه من قبل، عندما يقول "إن وصـف الخلق بأنه تلقائية بحتة إنما هو مبالغة رومانتيكية"[٣].

إننا لا نفهم طريقة أداء الإلهام لعمله، ولكنا نعرف بالفعل أنه لا يحدث إلا لأولئك الذين انشغلوا فعلا فى نشاط خلاق دون أن ينتفعوا مـن الإلهـام. فـهو يـأتى لأولئك الذين كرسوا وقتا وجهدا للوصول إلى السيطرة التكنيكيـة علـى الوسـيط الفنـى الذى يتخذونه أداة لهم. كما أن هؤلاء لابد أنهم أعملوا فكرهم فى مشـكلة مـن النـوع الذى يوضح معالم الإلهام عندما يأتيهم. فالإلهام فى عمومه يفترض مقدما "فيضا مـن المواد المتوافـرة، وتجربـة متراكمـة، ومعرفـة"[٤]. ولقـد كـان هوسمـان وهـاملتن معـا "ملهمين". ولكن ينبغى أن نلاحظ أن الإلهام قد زود الشاعر بشـعر، وزود الريـاضى بطريقة حل المعادلات الرياضية، ولم يزود كلا منهما بنصيب الآخـر. ويقـول هـاملتن

---

(١) ت.ريبو: دراسة فى الخيال الخلاق.

T. Ribot Essay on the Creative Imagination. Trans. Baron (Chicago, Open Court, 1905), P. 58.

(٢) أ.إ. هوسمان: اسم الشعر وطبيعته.

A.E. Housman: The Name and Nature of poetry. (N. Y., Macmillan, 1933) p. 49.

(٣) المرجع المذكور، ص٦٦.

(٤) ريبو،المرجع المذكور، ص ١٦٣.

إن الحل عندما طرأ على ذهنه كان "نتيجة خمس عشرة سنة من الجهد". وهكذا نرى مرة أخرى أن الإلهام ليس قوة عشوائية مستقلة تماماً - وإن كان قد يبدو كذلك للفنان - وإنما هو يتوقف على النشاط الواعى الخاضع لسيطرة الفنان.

والنتيجة التى أخلص إليها من ذلك هى أن وجود الإلهام لا يرغمنا، فى ذاته، على التخلى عن تعريف الفن الذى أوردناه منذ بضع صفحات. وقد يُثبت تحليل النشاط الخلاق فى المستقبل أن أهمية القوى اللاعقلية أعظم كثيراً مما نعتقد فإذا ثبت ذلك، فقد يتعين علينا إعادة النظر فى التعريف. ولكن حتى لو لم يحدث ذلك، فإن الشواهد المتعلقة بالإلهام لها قيمتها. فهى تحذرنا من الاعتقاد بأن النشاط الخلاق يبلغ من البساطة ومن الوضوح بقدر ما يدلنا عليه التعريف. وأود الآن أن أبين أن هناك جزءاً آخر من التعريف لا يقدم وصفاً كاملاً للعملية الخلاقة، وأن من الواجب تكملة هذا الجزء بدوره بواسطة شواهد تجريبية.

* * *

لقد قلت، نقلاً عن سانتيانا، إن الفن "على وعى بهدفه". وقد يُفهم من ذلك أن لدى الفنان، عند بداية نشاطه الخلاق، فكرة واضحة المعالم عن الهدف الذى يحاول بلوغه. غير أن هذا ليس صحيحاً، مالم تعبر عن هذا الهدف بعبارات شديدة العمومية، كأن تقول مثلاً إنه "كتابة رواية". بل إن هذا التحديد العام بدوره كثيراً ما يكون مستحيلاً، مالم يكن الفنان قد كُلِّف، مثلاً بإنتاج عمل من نوع معين، فكثيراً ما يكون الهدف الذى يسعى إليه الفنان غامضاً تماماً فى نظره فى البداية، ولا يتضح شكل العمل، وطابعه التعبيرى، وتفاصيله الخاصة، إلا خلال عملية الخلق ذاتها. وقد يضطر إلى أن يبدأ عدة بدايات خاطئة، ويجرب كثيرا من الحلول المتباينة ثم يرفضها، قبل أن يبدأ هدفه فى اتخاذ صورة محددة فى ذهنه. بل إننا لو قلنا إن هدف الفنان هو ذاته خلق العمل فى حالته النهائية، لوجب أن نقول إن من السمات المميزة للفنان أنه لا يعرف هدفه إلا بعد أن يضع آخر الأمر أدواته جانبا ويقول: "هاقد انتهيت منه"! وهذا ما تنطبق عليه عبارة "تشارلى تشابلن" المشهورة " قبل أن أعرف إلى أين أنا ذاهب، ينبغى أولاً أن أصل إلى هناك".

وهنا أيضاً ينبغى أن نحذر من تعميم حكمنا على جميع الفنانون. وقد ذهب واحد من أشهر فنانى عصرنا إلى أن التصور العام للعمل واضح منذ البداية الأولى، وأن الخلق إنما ينحصر أساساً فى وضع التفاصيل. فبيكاسو يقول: "إنه لمن أغرب

الأمور حقا أن نلاحظ أن الصورة لا تتغير أساسا. وأن أول "رؤية" تظل على ما هي عليه تقريبا، رغم كل المظاهر"[1] ولكن يلاحظ في عمل الفنانين الآخرين أنه حتى الخطوط العامة للناتج النهائي لا تتحدد في البداية، ولا تتضح معالمها إلا ببطء وبالتدريج.

إن هناك أمثلة لا حصر لها للمراجعة المستمرة وجهود المحاولة والخطأ بين الفنانين. وقد اخترت المثلين الآتيين لسبب خاص - هو أن أعمالهما تبلغ من الإحكام والتوحد حدا قد نظن معه أنها ظهرت كاملة في فعل واحد من أفعال "الرؤية" الخلاقة. ولكن هذا لم يحدث في الواقع. وإنما هي قد صيغت في عملية إعادة تشكيل دائمة. وهكذا نرى مرة أخرى أهمية التمييز بين طبيعة الموضوع الفني وبين أصله، وخطر الاستدلال على أحدهما من الآخر. أما المثل الأول فهو قصيدة وليم بليك William Blake المشهورة "النمر The Tiger". هذه القصيدة التي كانت قصيرة إلى حد ما، تتميز - كما قد يعرف القارىء - بالتركيز والوحدة الشديدين. غير أن المسودات المختلفة للقصيدة[2] تكشف عن العملية المعقدة: عملية اقتراح ورفض أفكار متعددة خطرت ببال الفنان، حتى استقر على الصيغة النهائية. والمثل الثاني هو المؤلف الموسيقي شوبان: فقطع البيانو التي ألفها تعطينا إحساسا واهما بالتلقائية التامة والإبداع المنطلق في يسر.غير أن "جورج صاند" تخبرنا كيف أن شوبان كان "يحبس نفسه في غرفته أياما كاملة، وهو يبكي، ويمشي، ويكسر أقلامه، ويكرر عمودا في المدونة الموسيقية ويغيره مئات المرات"[3].

ولهذا الاقتباس أهميته أيضا لأنه أنموذج لعدد كبير من الأوصاف المتعلقة بالألم المصاحب للعملية الخلاقة. فنحن نتحدث عن نشاط الفنان على أنه "بارع" و"هادف". وقد يؤدي بنا ذلك إلى أن نتصوره شخصا يسيطر على الموقف بسهولة، ويستخدم آلاته ومواده ببراعة في تذليل أية عقبة تعترضه، ويستمتع بممارسة قدراته، وهذا بدوره قد يصدق على بعض الفنانين، بعض الوقت، ولكن ليس على

---

(1) ألفريد بارو الناشر: بيكاسو: أربعون عاما من فنه.
Alfred H.Barr, ed. : Picasso: Forty Years of His Art (N. Y., Museum of Modern Art, 1939) P. 15.

(2) ولكنسون، المرجع المذكور من قبل، ٢٤٦ - ٢٥٠.

(3) مقتبس في كتاب هاردنج المذكور من قبل، ص١٨.

الكل قطعا. فكثيرا ما تكون التجربة مؤلمة إلى حد لا يحتمل بالنسبة إلى أولئك الذين يكون النزوع الخلاق لديهم قويا. ولكنهم يجدون أنفسهم عاجزين عن ممارسته على النحو المنشود. وهكذا يقول كولريدج عن قصيدة "كريستابل Christable": "لقد أنتجت كل بيت فيها بآلام أشبه بآلام المخاض"[1]. وبالمثل يقول الشاعر المعاصر ستيفن سبندر "إننى أشعر بالرعب من كتابة الشعر" ويقدم لذلك أسبابا منها أن "القصيدة رحلة مخيفة. وجهد مؤلم من أجل تركيز الخيال"[2].

ولو كنت. أيها القارىء. ممن لديهم أى طموح فنى خاص. فقد يكون مما يؤدى إلى اطمئنانك إلى حد ما، أن تعلم كيف أن فنانة مثل فرجينيا ولف ظلت. بعد أن أحرزت نجاحا كبيرا. تشعر بنفس المخاوف ومظاهر القلق القديمة إزاء عملية الخلق[3]. وإذا كنا نشعر فى كثير من الأحيان، عندما يبعث فينا عمل فنى متعة خاصة، بشعور الامتنان نحو الإنسان الذى أعطانا إياه، فإن ما ندين به لهذا الإنسان لا بد أن يتضاعف مرات عديدة لو عرفنا تلك المشقة الأليمة التى يتكبدها من يبعث إلى النور عملا فنيا كهذا.

٣- الفنان الخلاق:

ما الذى يميز الفنان الخلاق من غير الفنان؟ هذا السؤال يقتضى الحصول على معلومات تجريبية عن الفنان. وعندما يطرح الناس هذا السؤال - كما دأبوا على أن يفعلوا طوال قرون عديدة - فإنهم يلتمسون معرفة نفسية على وجه التحديد. فهل للفنان نفس التكوين النفسى الأساسى الذى نجده عند غيره من الناس، بحيث يكون الفارق الوحيد هو أن لديه مقدرة تكنيكية فى مجال فنى معين؟ لو صح هذا لكنا جميعا فنانين بالقوة. أم أن هناك شيئا مميزا - شيئا متعلقا بانفعالاته مثلا، أو بقدراته التخيلية - يميزه من غير الفنان؟

---

(١) مقتبس فى كتاب تشاندلر المذكور من قبل، ص٣٣٨.

(٢) ستفين سيندر: عمل قصيدة" فى كتاب نشره ستولمان بعنوان: أعمال ودراسات نقدية،
Critiques and Essays in Criticism (N. Y., Ronald, 1949)P. 28.

(٣) انظر افرجينيا ولف: يوميات كاتبة.
Yirginia Woolf: A Writer's Diary (N.Y., Harcourt, Brace, 1954).

إن الفكر الحديث، فى عمومه، يأخذ بثانى هذين الرأيين. وقد نما هذا الاعتقاد فى نفس الوقت الذى أخذ الفن فيه يتميز عن بقية مظاهر الحضارة الحديثة. فمنذ عصر النهضة، أخذ خالق "الفن الجميل" يصبح متميزا، على نحو متزايد، عن بقية الصناع، وأصبح عمل الفنان، منا أوضحنا من قبل، عملا مستقلا على نحو متزايد، أعنى عملا أقل ارتباطا بالنظم وأوجه النشاط الثقافية الأخرى مما كان فى العصور الماضية. فلا عجب إذن إن أصبحت "الموهبة" الخلاقة تعد شيئا فريدا تماما. وقد كان الفيلسوف "كانت"، الذى ألف كتاباته قرب نهاية القرن الثامن عشر، أول من أشاع لفظ "العبقرية" للدلالة على هذه الموهبة؛ ومنذ ذلك الحين شاع هذا اللفظ على أوسع نطاق.

غير أن أى لفظ لا يمكن أن يؤدى، فى ذاته، إلى تسوية أية مسألة متعلقة بالواقع. فالسؤال: "لماذا تسقط الأشياء إلى أسفل"؟ لا يجاب عنه بكلمة "الجاذبية"، مالم تكن كلمة "الجاذبية" تستخدم بوصفها رمزا مختصرا لملاحظات تجريبية وحسابات رياضية معقدة. وبالمثل لا يكفى القول إن الفنانين يخلقون لأنهم قد وهبوا "العبقرية". فمثل هذه الإجابة لن تكون إجابة أصيلة إلا إذا استطعنا أن نهتدى، تجريبيا، إلى تلك القدرات النفسية التى تتألف منها العبقرية. ولكن هذا بعينه هو المجال الذى ينبغى أن نعترف فيه بجهلنا. فقد أجريت خلال الأعوام المائة والخمسين الأخيرة دراسات لا حصر له حول العبقرية الخلاقة. وكانت كثرة هذه الدراسات تأملية خالصة، وإن كان بعضها قد حاول أن يكون تجريبيا. ومع ذلك فمن الصحيح، للأسف، أنها لم تنجح فى مهمتها. بل إن المشتغلين المعاصرين فى هذا الميدان ليسوا على يقين من الفروض التى يمكن أن تعد أفضل سبل إلى دراسة هذه المشكلة. وليس معنى ذلك أن من الواجب استبعاد المشكلة بوصفها "سرا" لن يحل أبدا. وكل ما فى الأمر أننا نعلم أن سؤالنا ينبغى أن يظل، فى هذه المرحلة من تطور المعرفة، بلا جواب.

وقد حاول بعض الباحثين أن يهتدوا إلى علاقة بين العبقرية وبين سمات نفسية أو حتى عضوية أخرى. ولكن عاقهم عن ذلك عجزهم عن دراسة فنانى العصور الماضية دراسة مباشرة. فقد تعين عليهم أن يعتمدوا علو أوصاف وردت فى

السير المكتوبة عن الفنانين. وغيرها من الأوصاف التي لم تكن على الدوام موثوقا منها. بل كانت في بعض الأحيان متضاربة. وعلى الرغم من ذلك فقد حاولوا أن يثبتوا أن القدرة الخلاقة تتمثل في أناس لهم تكوين فيزيائي معين. أو في أناس مصابين بالجنون. أو فيمن يعانون أمراضا معينة[1]. وينبغي أن نتذكر أن جميع الدراسات من هذا النوع لا تحلل طبيعة العبقرية ذاتها. وإنما تحاول إثبات وجود ارتباط بين العبقرية وشيء آخر. غير أنها تستخدم مفهوم "العبقرية" بالمعنى غير النقدي المعتاد. الذي ينطبق فيه على فنانين مشهورين. دون أن تنبئنا بما يتألف منه هذا المفهوم. وفضلا عن ذلك. فحتى لو أمكن الاهتداء إلى ارتباط بين العبقرية الفنية وبين مرض السل. مثلا. لظللنا نود أن نعرف كيف يكون هذا المرض سببا للقدرة الخلاقة، إن كان سببا لها. ولكن على الرغم من إخفاق أمثال هذه الدراسات في الإجابة عن تلك الأسئلة الحيوية. فسيظل مما له أهميته أن نهتدي إلى ارتباط بين القدرة الخلاقة وبين سمات جسمية أو ذهنية معينة. وكثيرا ما يحدث في تاريخ العلم أن يكون مجرد كشف اقتران حادثين سويا، نقطة بداية لاكتساب معرفة سببية منهجية مفصلة. ولكن من سوء الحظ أن أية دراسة من الدراسات التي أشرنا إليها من قبل لم تنجح في إثبات وجود ارتباط يعول عليه. مثال ذلك أن من الصحيح أن كثيرا من الفنانين، مثل بيتوفن، وكيتس، وروبرت لويس ستيفنسون، قد أصيبوا بأمراض خطيرة، غير أن هناك كثيرين غيرهم كانوا يتمتعون بصحة جيدة نسبيا. فلا بد أن يؤدي بنا إخفاق هذه الدراسات إلى الشك فيمن يزعمون - بلا سند قوي من الشواهد التجريبية - إن المقدرة الفنية توجد دائما مقترنة بعامل جسمي أو نفسي معين.

* * *

وإذا كان المرض والجنون يبدوان بعيدين كل البعد عن تفسير العبقرية، فهلا توجد سمة أخرى للشخصية، أقرب صلة إلى طبيعة الفن كما نعرفه، وتستطيع تفسير القدرة الخلاقة؟ يظن الكثيرون أن هذه السمة لابد أن تكون هي نطاق انفعالات الفنان وشدتها . وقد أعرب ج. إ.ودبري G.. E. Woodberry عن هذا

(1) تتمثل النظرية الأولى لدى جالتون Galton، والثانية لدى نورداو ولومبروزو Nordau and Lombroso والثالثة لدى جانيت ماركس Jeannette Marks

الرأى إذ قال: "إن علامة الشاعر .. هى أنه يخوض غمار الحياة بالانفعال أكثر مما يفعل بقية الناس .. فالانفعال هو شرط وجوده، وهو جوهر كيانه إن الشاعر تواق إلى الانفعال، يغذى النار التى تستهلكه، وبهذا الشرط وحده ينعم بالقدرة الخلاقة"[1]. وتبعا لهذا الرأى يكون لدى الفنان "تعاطف" انفعالى. ومعنى ذلك حرفيا أن عواطفه تتجه نحو حوادث وأشخاص كثيرين مختلفين. وهكذا يستطيع أن يملأ رواية بمجموعة غنية من الشخصيات، ويشحن العمل بقوة انفعالية. وفضلا عن ذلك فإن انفعالاته القوية تدفعه إلى الخلق، وتدعوه إلى المثابرة حتى عندما تكون العملية بطيئة مؤلمة.

فكيف نقدر قوة هذه النظرية؟ من المؤكد أنها تلقى قبولا واسعا فى الوقت الراهن. ولكن هذا لا يعنى، فى ذاته، أنها صحيحة أو مخطئة. وربما أدى ذلك إلى أن نكون أكثر حذرا بقليل عند قبولها. إذ أن من الجائز أننا أخذناها "قضية مسلمة" لمجرد أننا سمعناها وقرأنا عنها كثيرا. ولنلاحظ أولا أن هذا الرأى قد انتشر على أوسع نطاق فى وقت كان فيه قدر كبير من الفن انفعاليا إلى حد بعيد. فبرغم أن الاعتقاد "بالإيهام" الانفعالى للفنان هو، كما رأينا من قبل، اعتقاد قديم العهد، فإنه كان يسود أساسا خلال الفترة المسماة بالرومانتيكية فى القرن ونصف القرن الماضيين. وقد أنتجت هذه الفترة فنا ذا طابع "انفعالى" واضح، كموسيقى تشايكوفسكى، وتصوير فان جوخ، وشعر شيلى:

أحملنى كموجة، كورقة من شجرة، كسحابة !
فأسقط فوق أشواك الحياة! وأدمى!
(أنشودة للرياح الغربية).

وإذن فمن الممكن جدا أن يكون رأى "ودبرى" تعبيرا عن فن ينتمى. إلى عصر معين، أو فن من نوع معين فحسب، بحيث لا يصدق على جميع الفنانين كما يدعى. فهل يبدو هذا الرأى صحيحا فى الوقت الذى يبدى فيه الفن قدرا كبيرا من ضبط النفس والتحكم فى الانفعالات؟ إن لم يكن الجواب بالإيجاب، فإن النظرية تكون عندئذ جزئية محدودة، ولا يمكن أن تكون هى الحقيقة الكاملة بشأن نفسية الفنان.

---

[1] مقتبس فى كتاب ولكنسون المذكور من قبل، ص ١٣ – ١٤.

وفضلاً عن ذلك، فلا بد لنا من أن نتساءل بصدد هذه النظرية: "كيف نعرف أنها صحيحة؟ إنها تدعى أنها تكشف لنا عن نفسية الفنان. وعلى ذلك فلا بد أن تكون مرتكزة على شواهد مكتسبة بتحليل نفسانى. ولكن هذه ليست هى الطريقة التى يدافع بها عن النظرية عادة. بل إن الذى يحدث هو أن المدافعين عنها يشيرون إلى أعمال فنية، ويجدونها انفعالية بصورة واضحة، ثم يستدلون من ذلك على أن الفنان لا بد أن يكون متطرفاً فى انفعاليته. ولكن إذا كان الأمر كذلك فإن النظرية لا تنبئنا حقاً بشىء على الإطلاق. إذ أن كل ما تعنيه بالقول إن "الفنان مفرط فى انفعاليته" هو أن "العمل الفنى الذى أبدعه انفعالى جداً". على أن العمل الفنى شىء، ونفسيه الفنان شىء آخر. فهذه الأخيرة يمكن أن تُبحث على نحو مستقل، حتى لو أمكن الاهتداء إلى معالم نفسية فى العمل. وهذا يقتضى دراسة واسعة النطاق لانفعالية الفنان هو أمر غير مقبول منطقياً. وقد أوردت من قبل شواهد تثبت أن الطابع الانفعالى للموضوع يمكن أن يكون مختلفاً كل الاختلاف عن الحالة النفسية لمبدع هذا الموضوع[1]. وأخيراً، فحتى لو تبين أن جميع الفنانين ذوو انفعالات شديدة، فإن هذا لن يكون فى ذاته تفسيراً كافياً للقدرة الخلاقة. فالانفعالية العنيفة، فى أشد صورها تطرفاً، تتمثل لدى شخصيات معينة مريضة نفسياً، لا تستطيع أن تخلق فناً. فلا بد إذن من شىء آخر لكى يكون الإنسان فناناً.

وعلى ذلك فإن النظرية التى كنا نناقشها، شأنها شأن معظم نظريات الإبداع. لا يمكن أن تُقبل على علاتها. وإنما الواجب اختبارها بشواهد تكتسب فيما بعد. ومن الجائز جداً أن الرأى المضاد، الذى قال به ت. س. اليوت، صحيح بنفس المقدار: "إن الشاعر لا يتميز أبداً بانفعالاته الشخصية، وبالانفعالات التى تثيرها الحوادث الخاصة فى حياته. بل إن انفعالاته الخاصة قد تكون بسيطة، أو ساذجة، أو باردة[2]."

* * *

---

(١) انظر ص (٩١ – ٩٢) من قبل.

(٢) من "مقالات مختارة Selected Essays" (١٩١٧ – ١٩٣٢) من تأليف ت. س. اليوت. الناشر Harcourt, Brace &Co. مقال بعنوان "التراث والموهبة الفردية Tradition and the Indiviual Talent" (ص١٠).

وإذن، فهل يمكن أن يقال أى شىء عن الفنان الخلاق بقدر نسبى من اليقين؟ إذا كان ثمة شىء يمكن أن يقال. فأغلب الظن أن هذا الشىء هو أن الفنان شخص "يفكر" من خلال وسيط (medium) فنى معين. ويشتمل الوسيط على عناصر حسية معينة - هى الألوان والأصوات. الخ - يتم ترتيبها والربط بينها. فوسيط الموسيقى يتألف من أنغام مرتبة فى سلم. يمكن أن يربط بعضها ببعض فى مسافات، كما يمكن أن تربط إيقاعيا. والشعر يستخدم الكلمات التى يمكن الجمع بين معانيها بطريقة نظمية أو نحوية. ويمكن جمعها فى نمط من الأوزان والقوافى أو غيرها. فأيا كانت انفعالات الفنان، وسواء أكانت عنيفة أم باردة. كما يقول إليوت، وغيا كانت أفكاره، وسواء أكانت عميقة أم سطحية، فإنها تتمثل لذهن الفنان متجسدة فى وسيطه الخاص. وعلى ذلك فإن العملية الخلاقة هى عادة عملية تنمية لحن أو التوسع فى تصميم بصرى طاف بذهن الفنان إن لم تكن كذلك. فليس ما يميزها هو كونها عملية الوصول إلى "فكرة" أو "حالة نفسية" معينة، ثم محاولة الاهتداء إلى رداء فنى معين تكتسى به[1].

وقد صور الشاعر ستيفن سبندر العقل الخلاق فى وصفه المفصل الطريف الذى كتبه بعنوان "عمل قصيدة". فهو يصف الطريقة التى أتاه بها بيت واحد هو: لغة للجسد والورود.

فيقول: "كنت أقف فى ممر قطار يعبر الأرض السواء Black Country فرأيت منظرا مؤلفا من فوهات المناجم وفتحاتها، وجبالا صناعية، وجروحا صفراء غائرة فى الأرض، وكل شىء قد تحول وكأن حيوانا هائلا أو عملاقا قد مزق الأرض بحثا عن فريسة أو كنز. ومن العجيب أن شخصا غريبا مجاورا لى فى الممر قد ردد نفس الفكرة التى كانت كامنة فى أعماق نفسى، إذ قال "كل ما هناك من صنع الإنسان". وفى هذه اللحظة ومض البيت الشعرى فى رأسى[2]. ويواصل سبندر كلامه قائلا إنه رأى "فوهات المناهج وأكوام النفايات والتجاهل المريع لكل شىء ما عدا السعى وراء الثروة" على أنه "رمز" أو "لغة" للإنسان الحديث. وهذه اللغة مختلطة،

---

(1) مما يدل على أن هذا يحدث بالفعل أحيانا، ما أورده هاردنج Harding فى المرجع المذكور من قبل، ص ٦٤ - ٦٥.

(2) سبندر: المرجع المذكور. ص ٢٣.

فهى "رطانة عتيقة مخرفة"[1]. أما نوع "لغة" الحياة التى يريدها الإنسان ويحتاج إليها حقا فهى:

لغة للجسد والورود.

والواقع أنه ليس ثمة شديد الغرابة فى استجابة سبندر الانفعالية للمنظر الذى يصفه، فالنفور من قبح الحضارة الصناعية الجشعة، والحنين إلى مجتمع أكثر إنسانية، هى أمور شائعة بحق، يشعر بها الكثيرون منا، ممن ليسوا بفنانين. فتفكير سبندر وشعوره هو، بمعنى معين، "بسيط" على حد تعبير إليوت. ولتلاحظ أن "الغريب الموجود فى الممر" كانت لديه نفس الفكرة فى نفس الوقت. والفارق بين الفنان وغير الفنان هو أن ملاحظة الغريب - وهى: "كل شىء هناك من صنع الإنسان" - عادية وذات صيغة نثرية، على حين أن بيت سبندر ليس كذلك. فالبيت الذى "ومض" فى رأس الشاعر يتميز بالسمة الشعرية. فإيقاعه ووزنه ومجازه يدل على أن استجابة سبندر حدثت داخل إطار وسيط الشاعر. وليس البيت ذاته قصيدة، ولكن من الممكن أن يتطور إلى قصيدة، عن طريق تتبع الصور والأفكار المتضمنة فيه، ومواصلة الوزن الذى يوحى به، الخ.

وإذن فالفنان هو الشخص الذى يتميز بالحساسية نحو الوسيط الذى يخلق فيه العمل الفنى، ويتآلف مع هذا الوسيط. وليس هذا، بطبيعة الحال، سوى بداية فى طريق معرفة نفسية الفنان. فهو لا يفسر الفارق بين الفنان العظيم والفنان الضئيل القيمة. وما زلنا نود أن نعرف إن كانت ملكات الفنان الحسية، كالسمع والأبصار، أقوى على نحو غير عادى، وبالتالى تجعل لديه استعدادا لخلق، وكيف يعمل خياله فى خلق أنماط جديدة داخل الوسيط، وما إلى لذلك. ولكننا نستطيع على الأقل أن نؤكد هذا الفهم للفنان، دون خوف من الزلل. ومن الممكن أن يستخدم هذا الفهم مرشدا للتربية فى الفنون. وقد عبر الشاعر المعاصر المشهور "أودن W. H. Auden" عن هذه الفكرة بقوله: "لم تود أن تكتب شعرا؟ إذا أجاب الشاب بقوله: إننى أحب صحبة الكلمات والإنصات إلى ما تقوله، فعندئذ قد يصبح شاعرا"[2].

---

(1) المرجع نفسه، ص ٢٣.

(2) و. هـ. أودن "مربعات ومستطيلات" فى كتاب "الشعراء فى عملهم" Poets at Work (N. Y., Hatcourt, Brace, 1948) P. 171.

ولقد أكد الفيلسوف الحديث بندتـو كروتشـه Benedetto Croce الفكـرة القائلة إن المواهب الخلاقة لدى الفنان لا يمكن أن تنفصل عـن الوسـيط الـذى يعمـل فيه. وعلى الرغم من أننا لا نستطيع الخوض فى تفاصيل نظريته الصعبة، فجدير بنا أن نشير، فى إطار المناقشـة الحاليـة، إلى أن كروتشـه يـرى أن لا معنـى لأن يشـكو شخص من أنه "لدى أشـياء هامـة أقولهـا. لكنـى لا أجـد الكلمـات (أو الأنغـام أو الألوان) التى أقولها بها". فتبعا" بمصطلح كروتشه، لا يوجد "حـدس" بـلا تعبـير". إذ أن حدس الموسيقى ليس إلا نموذجا من الأصوات، ولا يمكن إلا أن يكـون كذلـك. كما لا يمكن أن توجد أيـة "فكـرة" شـعرية منفصلـة عـن كلمـات القصيـدة وأوزانـها وتنظيمها الشكلى[1].

ومع ذلك فقد هوجم كروتشه لأنه، على ما يقـال، يتجـاهل أهميـة الوسـيط الفنى.فلنبحث فى هذا النقد .

إن كروتشـه يؤكـد أن الخلـق الفنـى عمليـة "باطنـة" تمامـا. أى أن عمليـة الحدس الفنى لا تحدث إلا فى الخيال. وهى لا تحتاج إلى أى اتصال مع موضوعات فيزيائية كالبيانو أو قماش اللوحـة أو كتلـة الرخـام، أو إلى تعـامل معـها. إن الفنـان يستخدم بالفعل وسيطا، بل إن كروتشه يرى، كما أوضحنا منذ قليـل، أن اسـتخدام الوسيط ضرورى له، لكى يكون فنانا. غير أن الوسيط يصطبغ بصبغة باطنة تماما فـى ذهنه. وهكذا يتخذ كروتشه من كلمة ميكلانجلو المشهورة "المـرء لا يرسـم بيـده، بـل بمخه" شعارا لكل خلق فنى. وبالمثل يرى كروتشـه أن "العمـل الفنـى" لا وجـود لـه بوصفه شيئا ماديا. فمـن الجـائز أن يعمـل الفنـان، إذا شـاء، علـى تجسـيد حدسـه التخيلى فى مادة فيزيائية معينة. ولكن هذا شيء لا صلـة لـه بعمليـة الخلـق، التـى تكون قد تمت وانتهت عندما يبدأ هذا النشـاط "الخـارجى". والقيمـة الوحيـدة لهـذا

---

(١) بندتو كروتشه : "ماهية علم الجمال".
B. Croce The E ssence of Aesthetics, Trans. Ainslie (London, Heinemann, 1921)
وقد نشر هذا الكتاب عام ١٩١٥ بعنوان : "الموجز فى علم الجمال".
Breviary of Aesthetic.

النشاط هي أنه يعد "ترديدا"[1]. لصور الفنان على نحو يمكن معه حفظها والمشاركة فيها. فعندما يشاهد المدرك الموضوع المادى. لا يكون ذلك إلا "علامة" تؤدى إلى إعادة خلق العمل الفنى الحقيقى - وهو "رؤية" الفنان - فى خيال المشاهد نفسه.

هذه النظرية فى الفن وفى الخلق الفنى تعكس موقف كروتشه العام فى الفلسفة، وهو الموقف الذى يعرف باسم "المثالية" - أعنى النظرية التى تقول باختصار، إن "الذهن" أو "الروح"، ومضموناته، هو وحده الحقيقة. أما المادى فليس حقيقيا. وهكذا يرى كروتشه أنه لما كان الفن "حقيقيا بمعنى رفيع" فلا بد أن يكون غير عادى[2]. فلنطرح هذا الموقف الميتافيزيقى جانبا. ولنختبر رأى كروتشه فى "الطبيعة الباطنة" للخلق.

من المؤكد أن عبارة ميكلانجلو تصف جانبا كبيرا من الخلق. ولنلاحظ أن سبندر يقول إن البيت "ومض فى رأسى". وهناك مثل أفضل، بل ربما كان أفضل مثل على الإطلاق، هو موتسارت المعجز، حين قال إنه "ألف" سيمفونية ولكنه لم "يدونها" بعد. ومع ذلك ينبغى أن نتساءل: أكان الفنان يستطيع استخدام الوسيط فى الخيال لو لم يكن قد جرب من قبل تجسده الفيزيائى؟ أكان موتسارت يستطيع أن يؤلف "فى ذهنه" لو يم يكن قد استمع من قبل إلى اللون المميز للبيانو والكلارينيت والفيولينه؟ إن الفنان لا يكتسب سيطرة على العمليات التكنيكية التى ينطوى عليها استخدام الوسيط إلا عن طريق الاتصال المادى به.

والأهم من ذلك أن العملية الخلاقة لا تكتمل، فى كل الأحيان تقريبا، بدون تعامل واضح مع وسيط مادى. صحيح أن خيال الفنان جرئ واسع الأفق، ولكنه ليس كافيا. و"رؤيته" للألفاظ أو الأبيات المتخيلة تظل ناقصة أو مشوهة حتى يحاول أن يضفى عليها تجسدا ماديا. وهكذا فإنه حين يكون إزاء قماش اللوحة أو البيانو تتكشف له تفصيلات كان قد تجاهلها من قبل. وعندئذ يستطيع أن يفهم كيف يمكن تنمية "بذرة" رؤيته التخيلية إلى عمل فنى كامل.

---

(1) المرجع نفسه، ص٤٥.

(2) المرجع نفسه، ص٩.

ويقول واحد من أعظم فنانى عصرنا. هو بابلو كـازالس Pablo Casals "أعتقد أنه لا يكفي الفنان أن يتعلم الموسيقى بعينيه وحدهما: بل إنـه بحاجـة إلى أن يمر بتجربة الصوت ماديا. وعلى الرغم من أن الصوت في ذاته لـن يغـير فكرتـه عـن العمل. فإن انتقال الصوت إلى الأذن يبعث فيها نوعـا مـن النشـوة التـى هـى مفيـدة ومثمرة، وإننى لأشعر. عندما أمر بتجربة الصـوت. أن ثـراءه يسـاعدنى علـى إبـداع أدائى على نحو يختلف عن الاكتفاء بالقراءة من مدونة"[1].

إن كروتشه يتحدث كما لو كان العمل ينتهى ويتم كله داخل خيال الفنان. ثم ينقل بأكمله إلى الوسيط المادى. غير أن هذا لا ينطبق علـى وقـائع الخلـق الفنـى. فعندما يحاول الفنان نقل "فكرته" المتخيلة إلى الوسيط الخارجى. قد يجـد أنـها "لا تصلح". ذلك لأن ما سمعه داخليا قد لا يكون الوقع المطلوب عندما يعزف على آلـة؛ وخطته لصنع تمثال قد يتضح أنها لا تلائم تركيب الرخام وكتلته. فيضطر الفنان إلى إعادة النظر فى تصوره للعمل. و يبدأ السير فى اتجـاه جديـد. وبعبـارة أخـرى فـإن الوسيط المادى ليس سلبيا فحسب. وكأنه قطعة الشمع تأخذ شكل الختم الذى تطبع به، بل إن له طابعا خاصا بـه. يسـمح بـأن تصنـع بـه بعـض الأشـياء دون البعـض الآخر.

غير أن أهمية الوسيط المادى ليست سلبية فحسـب، بـل إنـه أيضـا يعطـى العملية الخلاقة اتجاها، إذ يوحى للفنان بأفكار لم تخطر بباله من قبـل. فـالأصوات والألوان غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التى يستطيع الفنـان اسـتغلالها. والألفـاظ، كتلك التى جاءت فى بيت سبندر، تتداعى مع القوافى وتوحى بأفكار جديـدة. وقـد اقتبس الأستاذ "جوتشوك Gotsthalk" من النحات بيلى R. A. Baillie قوله:

"إنك كلما مضيت قدما فى النحت، أوحـى إليـك الحـذر ذاتـه بتحسـينات تدخلها على تخطيطك الأول. ولو كنت حساسا للرسائل التى ينقلـها إليـك، لعدلـت تفصيلات معينة أثناء عملك - كأن تترك مسطحا خاليا حيـث كـان تخطيطـك يـدل

(1) كوريدو: محادثات مع كازالس.
J. Ma, Corredor: Conversations wi:h Casals. Trans Mangeot. (N.Y., Dutton, 1957 P. 194.

على سطح مستدير أو متقطع .. وللكثير من الأحجار عروق، مثلما أن للخشب حبيبات، وفي بعض الأحيان قد تصل، باتباع ما توحى إليك به تلك العروق، إلى تأثير أبدع من كل ما فكرت فيه عندما كنت تصنع أنموذجك من الصلصال"[1].

وإذن فالوسيط يحمل في ثناياه، على أنحاء لا حصر لها، مفاتيح تساعد على تكوين صورة العمل النامي. وهذا يصدق أيضاً، بالطبع، على الوسيط المتخيل الذى تحدث عنه كروتشه. غير أن استبعاد الوسيط المادى، الذى هو "جسم" العمل الفنى، على أساس أنه "غير حقيقى" أو ضئيل القيمة، يترك لدينا فهماً مشوهاً غير متكامل للخلق الفنى.

(1) المرجع المذكور من قبل، ص ٧٤.

المراجـــع

(٠) جوتشوك : الفن والنظام الاجتماعى. الفصل الثالث.

(٠) ريدر: مرجع حديث فى علم الجمال.

(٠) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال.

(٠) فيتس: مشكلات فى علم الجمال.

- ألكسندر. ص. : الجمال وغيره من صور القيمة.

Alexander, S. :Beauty and Other Forms of Value. (London, Macmillan, 1933) Chaps. II – IV.

- بوزانكيت. برنارد: ثلاث محاضرات فى علم الجمال (المحاضرة الثانية)

Bosanquet, Bernard: Three Lectures On Aesthetic. (London, Macmillan, 1923), Lect, II.

- تشاندلر: الجمال: الجمال والطبيعة البشرية. الفصلان ١٥، ١٦.

Chandler: Beauty and Human Nature.

- كروتشه، بندتو: ماهية علم الجمال.

Croce, B. The Essence of Aestheic. Trans. Ainsil, (London, Heinemann, 1921).

- جيزلين، بروستر: العملية الخلاقة.

Ghiselin, Brewster: The Creative Process. (Univ of California Press, 1952).

- هاردنج، روزاموند: تشريح الإلهام.

Harding, Rosamond E. M. : An Anatomy of Inspiration. 2nd. Ed. Cambridge, Heffer, 1942.

- شون ، ماكس: الفن والجمال. الفصول ٣ - ٥.

Schoen, Max: Art and Beauty (N,Y., Macmillan, 1932).

- ولسون، أدمند: الجـرح والقوس.

Wilson, Edmund: The Wound and the Bow. (N.Y., Oxford U. P., 1947) PP. 227 – 295.

أسئلــــة

١- قيل فى هذا الفصل إن منشأ العمل الفنى متميز إن العمل الفنى ذاته. ولكـن هـل يمكن أن يساعد أصل العمل على تفسـير طبيعـة هـذا العمـل؟ أتستطيع تقديم أمثلة محددة على ذلك؟ وهل تساعد العوامل المنشئية دائماً على تفسير العمل؟

٢- كثيراً ما توصف التجربة الجمالية بأنها "إعادة خلق" للعمل الفنى. فبـأى معنـى تعتقد أن هذا الوصف دقيق. إن كان دقيقاً بمعنى ما؟ وعلـى أى نحـو يختلـف الإدراك الجمالى عن الخلق الفنى؟

٣- جاء فى هذا الفصل وصف للتأثير المتبادل بين "فكرة" الفنان وبين وسيطه. فـهل تعتقد أن هذا التأثير المتبادل يحدث على نفس النطاق فى جميع الفنـون؟ قـارن بين النحت والعمارة فى هذا الصدد.

٤- "لنفرض .. أنه ولد فـى جـزر ساموا طفـل لـه عبقريـة موتسـارت الفريـدة غـير العادية. فما الذى كان يستطيع أن يحققه؟ إن أقصى ما كان يمكنه عملـه، هـو أن يمد سلم الأنغام الثلاث أو الأربع إلى سبع، ويبتدع بضعة ألحـان أعقـد ممـا هو موجود، ولكنه كان يعجز عن تأليف سـيمفونيات بقـدر مـا كـان أرشميـدس يعجز عن اختـراع مولـد كـهربائى، فكـم مـن الخـالقين تحطمـوا لأن الظـروف الضرورية لإبداعهم لم تكن متوافرة؟ " - ريبو Ribot، المرجع المذكور من قبل، ص ١٥٤. ناقش هذا الرأى.

الفصل الخامس

نظـريات "المحاكـــاة"

إن السؤال الذى نحن بصدده الآن هو "ما الفن الجميل"؟ أعنى، كيف يتميز الفن "الجميل" من الفن بمعناه الواسع العام. كما عرّفناه فى الفصل السابق؟ سوف نبحث فى هذا الفصل، والفصول التالية. أقوى الإجابات عن هذا السؤال تأثيراً فى تاريخ الفكر الجمالى. ولكن هذه الإجابات لم تكن لها أهميتها بين الفلاسفة فحسب، بل إن هذه الاعتقادات المتعلقة بالفن الجميل قد سيطرت على تفكير كل من لهم شأن بها - من فنانين ونقاد ومعلمى فنون، وكذلك الأشخاص غير المتخصصين، الذين ينحصر اهتمامهم فى التطلع إلى الأعمال الفنية والاستمتاع بها. وكما قلنا فى الفصل الافتتاحى، فإن لهذه الاعتقادات أهميتها لأنها هى التى توجه السلوك - وذلك فيما يتعلق بطريقة خلق الفن. وفيما يبحث عنه المشاهد فى العمل الفنى، والأساليب التى يستخدمها النقاد فى تقدير الموضوعات الفنية. وفضلاً عن ذلك، فلما كانت جميع الاعتقادات التى سنناقشها واسعة الانتشار إلى أبعد حد فى الوقت الراهن، فيكاد يكون من المؤكد أن لها مكاناً فى تفكير القارىء عن الفن. ففى أثناء عرض هذه النظريات، لا بد أن يجد القارىء نفسه مدفوعاً إلى أن يقول، عند موضوع معين: "أجل، إننى أومن بذلك". بل إنك قد تجد أنك تؤمن بعدد من هذه الاعتقادات،حتى لو لم تكن قد حاولت أبداً أن تعبر عنها بالكلام.

ومهمتنا الآن هى أن نعبر عن الاعتقادات بوضوح، وأن نميز بين بعضها وبعض. وبعد ذلك علينا أن نتتبع النتائج المترتبة على كل اعتقاد، ونرى ما هى الاعتقادات الأخرى التى ينبغى أن نأخذ بها معه، إذا ما شئنا أن يكون اعتقادنا بالنظرية متسقاً. مثال ذلك أن كل نظرية لا تهتم بطبيعة الفن فحسب، بل تهتم أيضاً بقيمته. فلا بد لنا من أن نرى ما هى المعايير التى تستخدمها النظرية فى الحكم على قيمة الفن، وما إذا كانت هذه تؤدى إلى تقديرات نستطيع قبولها. وينبغى، طوال ذلك، أن نبحث بصراحة فى الشواهد والأدلة التى تُستخدم فى تأييد كل نظرية. وعلى هذا النحو تتاح للقارئ فرصة إدراك اعتقاداته الخاصة عن الفن بوضوح، كذلك فرصة اختبار هذه الاعتقادات.

١- المحاكاة "البسيطة":

وإذن. فما هو الفن الجميل؟ إن أولى الإجابات هي في الوقت ذاته أبسطها وأقدمها وأوسعها انتشاراً. وهي تقول إن الفن محاكاة. "فالفن الجميل" يعرًف بأنه "الترديد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها". وما يكشف عنه الموضوع الفني يشبه بدقه ذلك الأنموذج الموجود خارج العمل الفني. والذي "يحاكيه" هذا العمل. وهكذا فإن الصورة الشخصية "تحاكي" الشخص الذي تصوره. وذلك بتتبع تفاصيل وجهه بدقة يستطيع معها أي شخص عَرَفَه "شخصياً" "أن يتعرف عليه منها فوراً. وعلى ذلك فأهم شيء في الفن هو "المشابهة" - فهو مماثل لما نعرفه في الواقع بمعزل عن الفن. وهو يذكرنا به وسوف نطلق على هذه النظرية اسم "المحاكاة البسيطة". تمييزاً لها عن أنواع أخرى من نظرية "المحاكاة".

هذه النظرية. كما أشرت من قبل. هي أقدم نظرية في الفن. وقد عرضها الفيلسوف اليوناني أفلاطون في أول مناقشة منهجية لطبيعة الفن في الفكر الغربي. ومع ذلك لا يكاد يوجد فيلسوف واحد منذ أفلاطون أراد الدفاع عن "المحاكاة البسيطة". بل إن أفلاطون ذاته، كما سنرى بعد قليل، لا يدافع عن هذه النظرية بوصفها نظريته الخاصة. فلابد من أجل فهم الانتشار الهائل لنظرية "المحاكاة البسيطة" من أن نبحث فيما وراء علم الجمال الفلسفي.

على أننا لسنا بحاجة إلى أن نبحث بعيداً، إذ أن الشواهد على هذا الاعتقاد قريبة منا كل القرب. فكثيراً ما سمعنا أناساً يقولون عن رواية أو دراما أو فيلم سينمائي أنه "مطابق للحياة" - بل إننا نحن أنفسنا كثيراً ما قلنا ذلك دون شك. ومن جهة أخرى فنحن نعرف جميعاً أن ما يسمى "بالتصوير الحديث" يهاجم بشدة لأن الناس والموضوعات التي يصورها ليسوا "مشابهين" لأولئك الذين نعرفهم في التجربة المعتادة، أو لأنه لا يكشف عن أي موضوع يمكن التعرّف عليه على الإطلاق. أما التصوير الذي يلقى إعجاباً شعبياً فهو مماثل لذلك قام به " فرا ليبو ليبي Fra Lippo Lippi " في قصيدة روبرت براوننج التي تحمل هذا الاسم:

وقف الرهبان في دائرة وامتدحوا بصوت عال..
لأنهم أناس بسطاء - "هذا هو الرجل نفسه!
أنظر إلى الصبي الذي ينحني ليربت على الكلب!
هذه المرأة تشبه بنت أخت القسيس، التي تحضر

لترعاه عندما يصاب بالأزمة: إنها الحياة!"

فعبارة "إنها الحياة"! تلخص استجابتنا إزاء التصوير وجميع الفنون الأخرى، وذلك تبعاً لنظرية "المحاكاة البسيطة". صحيح أن الناس الذين تصورهم لوحة أن دراما ليسوا هم بعينهم الناس الذين نعرفهم فى"الحياة الواقعية" فلهم فى التصوير بعدان فقط، وهم محصورون فى إطار؛ كما أنهم فى الدراما يظهرون على مسرح . ومع ذلك فإن قيمة الموضوع الفنى تتوقف على درجة مشابهته لأنموذجه.

والواقع أن انتشار "المحاكاة البسيطة" فى عصرنا الحالى ليس إلا مثلاً واحداً لتأثيرها التاريخى الدائم. فنحن نجد ليوناردو دافنشى، الشخصية الفذة فى عصر النهضة، يصف التصوير بأنه "المحاكى الوحيد لكل العمال المرئية فى الطبيعة"[1]، ويقول "إن أعظم تصوير هو الأقرب شبهاً إلى الشىء المصور"[2]. وبالمثل تستخدم "المحاكاة البسيطة" فى الحكم على قيمة الفن فى هذا الوصف الذى كتبه فازارى (١٥٥٠)، الناقد الفنى والمؤرخ الشهير، للوحة "موناليزا" المشهورة:

"على كل من يود أن يرى مدى قدرة الفن على محاكاة الطبيعة، أن يتأمل هذه الرأس، فيجد فيها المحاكاة الكاملة. ففيها نجد ترديداً أميناً لكل سمة استطاعت الريشة أن تصورها بكل دقة. ففى العينين نجد البريق اللامع والبلل الذى نراه فى الحياة، وحولهما نجد تلك الدوائر الشاحبة الحمراء المنطفئة قليلاً، التى تتمثل أيضاً فى الطبيعة، ومعها الأهداب التى لا يمكن أن تُنسج على هذا النحو إلا بصعوبة بالغة؛ كذلك يصوِّر الحاجبان بأكبر قدر من الدقة، حيث يمتلئان وحيث يخفان، مع تحديد معالم كل شعرة على حدة من منبتها فى الجلد، وتتبُّع كل ثنية، وعرض جميع المسام بطريقة لا يمكن أن تكون أقرب إلى الطبيعة مما هى، أما الأنف .. فمن الممكن الاعتقاد بسهولة بأنها حية"[3].

---

(١) مقتبس فى كتاب اليزابيث هولت: المصادر الأدبية لتاريخ الفن.
Elizabeth G. Holt: Literary Sources of Art History (princeton U. P., 1947) P. 117.

(٢) مقتبس فى كتاب "آراء الفنانين فى الفن" نشره جولد ووتر وتريفز.
Goldwater and Treves, eds, : Artists on Art. (N. Y.,Pantheon, 1945) P. 54.

(٣) مقتبس فى مقال لجورج بوس بعنوان "الموناليزا فى تاريخ الذوق" فى كتاب "بيجاسوس بلا أجنحة"
George Boas: Wingless Pegasus. (Jobns Hopkins Press, 1950), P. 215.

وخلال تاريخ التصوير، بُذلت جهود كبيرة لاستحداث أساليب تزيد من قوة التشابه مع الواقع. فقد كرس قدر كبير من التصوير فى عصر النهضة المتقدم للتغلب على مشكلات المنظور، بحيث يمكن تحقيق الشكل ذى الأبعاد الثلاثة على قماش ذى بعدين. وفى القرن التاسع عشر، عندما كانت هذه المشكلات قد حُلت إلى حد بعيد، بُذلت جهود كبيرة فى حركة "الانطباعية impressionism" من أجل التعبير بدقة عن تألق الضوء على السطوح الملونة.

وهذا يعطى القارىء فكرة عن النطاق التاريخى لنظرية "المحاكاة البسيطة". فأول تعبير عن النظرية يوجد، كما أشرت من قبل، عند أفلاطون، الذى يقول فى محاورة "الجمهورية" إن الشاعر أو المصور "إلى جانب إنتاجه لكل أنواع الأشياء الصناعية... يستطيع أن يخلق كل النباتات والحيوانات، و نفسه أيضا، والأرض والسماء والآلهة والأجرام السماوية وكل ما فى جوف الأرض فى العالم الأدنى"[1]. فكيف يحدث ذلك؟ يستخدم أفلاطون فى إجابته تلك الاستعارة التى تكمن فى قلب نظرية "المحاكاة البسيطة": فكل ما يحتاج إليه الفنان هو أن "يأخذ مرآة ويديرها فى جميع الاتجاهات"[2]. كذلك يردد شكسبير[3] أقوال أفلاطون، إذ يقول فى حديث هاملت إلى الممثلين (الفصل الثالث، المشهد الثانى) إن "غاية" التمثيل "كانت، وستظل هى حمل مرآة أمام الطبيعة، إن جاز التعبير".

° ° °

لقد وجدت نظرية "المحاكاة البسيطة" أنصاراً بين الفنانين والنقاد، وبين أولئك الذين يسميهم براوننج "بالناس البسطاء"، ولكنها لا تكاد تجد لها نصيراً من الفلاسفة. فلم كان ذلك؟ فى اعتقادى أن هذه النظرية هى إحدى النظريات التى تبدو صحتها واضحة عندما تؤخذ بروح غير نقدية، ولكن يتضح بعدها التام عن الصواب عندما يفكر المرء فيها بطريقة نقدية. فحين ننظر إلى لوحة، أو نقرأ قصة، أو نشاهد مسرحية، يبدو من الواضح أن العمل يصور ما نعرفه فى "الحياة الواقعية".

---

(١) "الجمهورية" ٥٩٦، ترجمة كورنفورد (N. Y., Oxford U. P. 1945) وجميع الاقتباسات من محاورة الجمهورية مأخوذة عن هذه الترجمة.

(٢) المرجع نفسه، ٥٩، ص٣٢٦.

(٣) انظر ص ٩٥ من قبل.

ومع ذلك ينبغى أن نتشكك بوجه خـاص فـى تلـك الاعتقـادات التـى تبـدو واضحـة بذاتها. فلنَرَ لماذا كان الاعتقاد عن الفن أمراً لا يمكن الأخذ به.

لـو كـان لدينـا موضـوع يعـد تسـجيلاً حرفيـاً تمامـاً لأحـداث فـى "الحيـاة الواقعية"، أو تصويراً مباشراً لمنظر طبيعى، فـهل يصـح أن نسـميه عمـلاً مـن أعمـال "الفن الجميل"؟ من المشكوك فيه أن نفعل ذلك، مالم يكن هناك سـبب آخـر لوجـود الموضوع غير مطابقته الحرفية. فالتسجيل الدقيق لمحادثة عادية، أو الصورة الدقيقـة السطحية التى يأخذها مصورها، ليست من "الفن الجميل" فـى شـىء. بـل لابـد أن ينظم "الأنموذج" على نحو ما، ويصبح ذا دلالة، وينبغى أن تزيد أهميته علـى نحـو ما، إذا ماشئنا أن يكون الموضوع منتمياً إلى مجال "الفن الجميل". وهذا راجـع إلى أن "الحياة الواقعية" هى عادة فارغة سطحية لا شكل لها، كما يعـبر عـن ذلـك "ملـين Milne" بطريقة هزلية إذ يقول:

"تصور نفسك واضعاً رأسك فى نافذة بيت غريب تستمع إلى المحادثة خلال ثلاثة أرباع ساعة، ستجد هناك فترات صمت طويلة؛ ويجـىء النـاس ويذهبـون دون تفسير؛ وتكون هناك إشارات إلى أسماء مجهولة، ونكات خاصة غير مفهومـة، وبـل إنه حتى لو أصبح المنظر فجأة درامياً بعمـق، فـإن الطاهيـة تفسـده إذ تضـع رأسـها فيه، وتسأل ... عما إذا كانت أية طلبات للجزار"[1].

إننا نتفق جميعاً على أن قصة همنجـوى القصـيرة "القتلـة The Killers" ولوحة فان جـوخ الشـهيرة "الليـل المرصـع بـالنجوم The Starry Night (انظـر اللوحة رقم ٨)، هى أعمال من "الفن الجميل"، حتى لو لم يكن معنـى هـذا التعبـير الأخير واضحاً فى أذهاننا بعد. غير أن حديث "الفتوة" الأمريكى فى القصة القصـيرة ليس مجرد تسجيل حرفى، بل إننا نبخس مقدرة همنجوى الفنية فى النثر حقها لـو تصورنا ذلك. فهو قد سمع طريقة الكلام الأمريكية وأفاد منـها. ولكنـه أحيـا صوتـها وضاعف قوة إيقاعها. كما أن المحاكاة أقل "حرفية" من ذلك فى لوحـة فـان جـوخ.

---

(1) أ. أ. ميلن: "سنة هنا،وسنة هناك".
A.A. Amile: Year In Year Out. (N. Y., Dutton, 1952), P. 71.

فالدوامات الدوارة فى السماء لا تحدث فى التجربة المألوفة غير أن هذا لا يؤدى قطعاً إلى الحط من قيمة اللوحة بوصفها "فناً"

إن معنى "الفن الجميل" فى نظرية" المحاكاة البسيطة" لا ينتظم تلك الموضوعات التى يعدها الكثيرون فنية. بل إن هناك موضوعات قليلة جداً هى التى يصفها هذا التعريف وصفاً كافياً. ومن الممكن أن تظهر هذه النتيجة بوضوح لو فكرنا فى أنواع فنية أخرى غير التصوير والأدب. ففى فنون كالموسيقى والعمارة لا يكاد يوجد أى أثر "للمحاكاة". وذلك لأننا لو استثنينا فقرات قليلة فى الموسيقى، كصياح الأغنام فى قطعة "دون كيخوته" لشتراوس، فإنا نجد أن الموسيقى، لا تحاكى "حرفياً" و "بأمانة" أصوات التجربة المعتادة. صحيح أن أفلاطون قد تحدث عن الموسيقى على أنها تحاكى "النفس الطيبة والخبيثة"[1]، وأن أرسطو، الفيلسوف اليونانى الذى جاء بعده، يقول إن الموسيقى "تحاكى" المشاعر والفضائل الخلقية[2]. ولكن من الواضح أن الموسيقى لا تستطيع "محاكاة" حالات الشخصية، بنفس المعنى الذى يستطيع به التصوير "محاكاة" شجرة بل إن من الضرورى استخدام لفظ آخر، له معنى مختلف وأكثر اتساعاً، كلفظ "التعبير" مثلاً.

وإذن "فالمحاكاة البسيطة" أضيق مما ينبغى بوصفها نظرية فى الفن. وأود الآن أن أبين أنها تسىء تصور طبيعة الفن وقيمته، وذلك من وجهة نظر الفنان ومن وجهة نظر المشاهد الجمالى معاً.

إن الفنان لا يعتقد أن مهمته هى أن "يدير مرآة فى جميع الاتجاهات". ولو اعتقد ذلك، لكان عمله أيسر بكثير مما هو بالفعل. فحيثما استخدم "أنموذجاً" فى الطبيعة. نراه يغيره ويعدله لأغراضه الخلاقة. فالمصور يعيد ترتيب الكتل فى المنظر الطبيعى، ويحذف خطاً هنا، ويضيف حداً هناك. وهناك دليل عينى على ذلك فى كتاب ظهر حديثاً عن المصور سيزان[3]، الذى يضع صوراً فوتوغرافية للمناظر التى

---

(١) محاورة "القوانين"، فى "محاورات أفلاطون، ترجمة جويت (٥٦٦) . (N.Y., Random House, 1937)
انظر "القوانين"، ٦٥٥، ٦٦٨، والجمهورية، ٣٩٨ – ٤٠٠.

(٢) انظر "السياسة" الفصل الثامن،القسم الخامس.

(٣) إيرل لوران: تكوينات سيزان.
Erle Loran: "Cezanne's Composition"(University of California Press, 1947).

شاهدها الفنان، فى مقابل لوحاته (انظر اللوحتين ٩، ١٠). ففى اللوحة نجد المنظر الطبيعى وقد تغير تماماً. وبهذا المعنى يبدو "التحريف" ظاهراً فى كل خلق فنى. ومع ذلك فلو كان الفنان يقتصر على "المحاكاة" لكان ذلك أمراً غير مفهوم. بل إن جميع آثار الموضوع المنتمى إلى "الحياة الواقعية" تختفى تماماً فى بعض الأعمال. ويصور الفنان "النور الذى لم يكن أبداً، لا فى البحر ولا فى البر".

وبالمثل فإن "المحاكاة البسيطة" تضللنا حين يكون هدفنا فهم التجربة الجمالية. فلو كانت هذه النظرية صحيحة، فماذا يكون جدوى وجود الأعمال الفنية على الإطلاق؟ ولم نهتم بالحصول على "نسخ"، فى الوقت الذى نستطيع فيه، بمجرد النظر حولنا، أن نرى "الأصل" ؟ إن أرسطو يقترح إجابة ربما قبلها الكثيرون ممن يؤمنون "بالمحاكاة البسيطة"، إذ يقول: "من الطبيعى أن نستمتع بالمحاكاة .. وهذا بدوره يرجع إلى أن التعلم يعطى أعظم قدر من المتعة للناس عامة ... وعلى ذلك فسبب استمتاع الناس برؤية الشبيه هو أنهم عند تأمله يجدون أنفسهم يتعلمون أو يستدلون، وربما قالوا: إنه ذاك"[1]. وهكذا فإننا، كالرهبان المعجبين فى قصيدة براوننج، نتعرف على الأنموذج الذى تصوره اللوحة. ولكن حتى لو كان صحيحاً أن التعرف يبعث متعة، فإن هذه ليست متعة جمالية. فعندئذ لا تكون للوحة قيمة كامنة فى نظر المشاهد، وإنما تكون "دليلاً أو "مفتاحاً" نستدل منه على أنموذجها. "فالتعرف .. هو البحث عن مستقر فى الماضى بدلاً من العيش فى الحاضر"[2].

ولما كان اهتمام المدرك ينصب على " التعلم" أو "الاستدلال"، فإنه لا ينتبه إلى العمل الفنى كاملاً، وإنما إلى "موضوعه" فحسب، أى إلى الشخص أو الشىء الذى يصوره العمل. فإذا كان الموضوع واضحاً بقدر معقول، استطاع المشاهد أن يقول: "هاهو ذا". وفى هذه الحالة يمكن أن تؤدى صورة فوتوغرافية تافهة، ولكنها دقيقة، نفس الغرض الذى تؤديه لوحة شخصية عظيمة. غير أن كل ما يدخل فى العمل الفنى تكون له أهميته، فى الإدراك الجمالى الأصيل. فليس "الموضوع" وحده هو الذى

---

(١) المرجع نفسه الرابع، ص٦.

(٢)ألبرت بارنز وفيوليت دى مازيا: فن رنوار

Albert C. Barnes and Violette de Mazia The Art of Renoir. (N. Y., Minton, Balch, 1935) P. 10.

يستحوذ على انتباه المدرك. بل هناك أيضا جاذبية العمل للحواس. وبناؤه الشكلى، ودلالته الانفعالية والتخيلية. ويبدو أن أرسطو يعترف بذلك حين يقول: "ذلك لأنك لو ما تكن قد شاهدت الأصل. فلن تكون اللذة راجعة إلى المحاكاة من حيث هى كذلك. وإنما إلى الأداء. أو التلوين. أو أى سبب آخر من هذا القبيل"[1]. وبعبارة أخرى. فحين لا يكون اهتمام المشاهد منصبا على التعرف. يكون من الممكن توجيهه نحو السمات الكامنة فى العمل الفنى.

إن نظرية "المحاكاة البسيطة" تذهب إلى أن العمل الفنى يكون فى أفضل حالاته عندما يكون أقرب شبها إلى الحياة. وقد أوضح أفلاطون ذاته تهافت هذا الرأى حين سخر من الفن الذى يحقق تشابها يبلغ من القوة حدا يخدعنا إلى درجة الاعتقاد بأننا ننظر إلى "الشىء الحقيقى". ذلك لأن الفنان. كما يقول أفلاطون. قد يصور نجارا بحيث "يخدع طفلا أو شخصا ساذجا. فيجعله يعتقد أن صورته نجار حقيقى، لو رآها عن بعد"[2]. فالحكم على القيمة الجمالية على أساس التشابه يؤدى إلى تقويمات لا يمكن أن يقبلها إلا القليلون منا. إذ يكون علينا عندئذ أن نقول. مثلا، إن الصور الفوتوغرافية "المشابهة للواقع"، والتى تمثل أشخاصا منحرفين. وتعلق على لوحات النشرات بمكاتب البريد، أفضل من صور موديليانى Modigliani، التى تصبح فيها الوجوه بيضاوية ممطوطة (أنظر اللوحة رقم (١١). ولقد كان من أصرح أمثلة ": المحاكاة الحرفية" فى تاريخ الفن، محاولة الروائى "شانفلورى Champfeury " فى القرن التاسع عشر، الذى كرس الكثير من أعماله لكتابة "تقارير حرفية عن محادثات، أو قوائم تسجيلية بقطع الأثاث"[3]. غير أن هذه الروايات "تبعث عند قراءتها مللا شديدا"[4]، كما أن افتقار كاتب هذه الروايات إلى أى قدر من الشهرة هو دليل على مقدار القيمة الجمالية التى وجدها القراء فى

---

(١) المرجع المذكور من قبل، الفصول الرابع، ص٦.

(٢) الجمهورية، ٥٩٨، ص٣٢٨: السفسطانى، ٢٣٤.

(٣) جورج بوس: كوربيه وحركة مطابقة الطبيعة.
George Boas, ed: Courbet and the Naturalististic Movenment. (Johns Hopkins Press, 1938) P. 101.

(٤) المرجع نفسه، ص١٠١.

أعماله. وربما استطاع القارىء أن يتذكر أعمالاً أخرى تمثل ما يسمى بالفن "الواقعى" أو "المطابق للطبيعة"، ويشوبها هذا العيب نفسه.

* * *

وهكذا رأينا الآن، على أنحاء شتى، لماذا كان من الخطأ النظر إلى الفن الجميل على أنه مجرد "محاكاة بسيطة". ففى مواضع متعددة من التحليل الذى قدمته، انتقدتُ هذه النظرية بأن أوضحت إلى أى مدى تتعارض مع الوقائع المألوفة للتجربة والتقدير الجماليين، ومع ذلك فإن الواقع يشهد أيضاً بأننا كثيراً ما نصف عملاً فنياً بأنه "حقيقى" أو بأنه "مطابق للحياة". فهل نكون مجرد "سذج" عندما نقول شيئاً كهذا، أم أن لذلك دليل على أن فى "المحاكاة البسيطة" أكثر مما اكتشفنا حتى الآن؟

إن هذه الطريقة فى الكلام لها مكان فى اعتقاداتنا عن الفن، ولكن ليس، فى رأيى، على النحو الذى تفسرها عليه نظرية "المحاكاة البسيطة". فلنلاحظ أولاً أن هناك عدداً كبيراً من الأعمال الفنية فى ميدان التصوير والأدب - وهما النوعان الفنيان اللذان يُفترض، كما رأينا من قبل، أنهما معقلان للمحاكاة - لا نحمل عليها لمجرد كونها غير مماثلة للواقع. فلماذا لم نكن نحمل عليها؟ لنفس السبب الذى لا نحمل من أجله على رباعية وترية لأنها تعجز عن "محاكاة" أصوات التجربة المعتادة - أعنى لأن هذا، كما يقول التعبير الشائع، "ليس اختصاصها". فنحن لا نستطيع استخدام معيار "مطابقة الحياة" إلا حين نتحدث عن بعض الأعمال الفنية، أعنى تلك التى تحاول أن تصل إلى ترديد التجربة بأمانة.

غير أن هذه الأعمال ليست بالضرورة تلك التى تصور الناس العاديين أو الأشجار أو الحروب. فكثيراً ما نصف، عن حق، أعمالاً تبدو غير واقعية أو خيالية" إلى حد بعيد بأنها تكشف "حقائق" عن التجربة - كما هى الحال فى الهجاء الساخر مثلاً. وإنا لنجد رواية "أسفار جليفر Gulliver's Travels" مليئة بالأقزام والعمالقة والخيول المهذبة. ومع ذلك فإن هذا الكتاب يفضح الحماقات الفردية والاجتماعية فى عصر "سويفت" وعصرنا. ومن الممكن قراءة "حفل الشاى الجنونى" فى قصة "أليس فى بلاد العجائب" على أنه هجوم على العادات الاجتماعية

الإنجليزية، يكشف عما تتصف به من سخف. فهذه الأعمال تحاول أن تكون "مطابقة للحياة"، ولكن بطريقة شديدة العمق وبعيدة كل البعد عن الطابع المباشر.

ومن هنا، فحتى عندما يكون التأثير الجمالي المقصود من العمل هو أن يكون "مطابقا للطبيعة"، فإن العمل لا يكون مجرد "مرآة". بل إنه يسعى إلى تصوير شيء في تجربتنا، وإن كان يفعل ذلك بطريقته الخاصة، التي قد تكون منطوية على "تحريف" أو "خيال مسرف". وعندما يتحقق "التشابه مع الحياة"، كما هي الحال عند سويفت أو لويس كارول Lewis Carrol، يصبح هذا التشابه جزءا لا يتجزأ من الأهمية الكامنة للعمل. فالتصوير المحرف الساخر للحياة في هذه الأعمال يزيد من قوتها وسحرها. غير أن انتباهنا يظل لذلك محصورا في العمل، ولا ينصرف عن العمل إلى أنموذج "الحياة الواقعية".

ومن الممكن إثبات هذه الفكرة أيضا بالرجوع إلى التصوير. فلنتأمل، على وجه التحديد، أسلوب التصوير الذي يبدو أكثر الأساليب وفاء بأغراض "المحاكاة البسيطة" - وهو ما يسمى بأسلوب الخدع البصرية trompe l`oeil. هذا الأسلوب يستطيع - كما يدل عليه اسمه - أن "يخدع العين" - أي أنه مشابه للحية إلى حد أن المشاهد قد يخلط بين الموضوع المصور وبين الموضوع الحقيقي. وتعد أعمال الفنان الأمريكي وليم هارنت Wiliam Harnett (المتوفى عام ١٨٩٢) مثلا رائعا لهذا الأسلوب (انظر اللوحة رقم ١٢). ومن الروايات التي تشهد بمقدرته رواية حقيقة من الوجهة التاريخية، تحكي كيف صور العملة الأمريكية بالحجم الطبيعي بقدر من الدقة جعل مخبري الخزانة يقبضون عليه بتهمة التزوير[1].

ومع ذلك فإننا لا نكون منصفين لهذا الفنان لو امتدحناه بسبب قدرته على محاكاة الواقع فحسب. صحيح أن الموضوعات التي يصورها تشبه "نماذجها"، ولكنها أكثر من ذلك. إذ أن الفنان قد ضاعف من تأثير لونها وملمسها بحيث تكون شديدة الحيوية، جذابة للعين. وعن طريق فنه استطاع أن يضاعف من الأهمية البصرية للغلايين والكتب بحيث أننا "نراها" على نحو يندر أن يتحقق في الإدراك

---

(١) الفرد فرانكشتين: بعد الصيد.
Alfred Frankenstein: After the Hunt (Univ. of California Press, 1953)P. 56.

العادى. ومن هنا فإن انتباهنا يستغرق فى التصوير الذى تظهر فيه هذه الموضوعات. ولنتذكر، فضلا عن ذلك أن "الموضوع" ليس إلا وجها واحدا للعمل. وهناك وجه آخر حاسم لهذا العمل هو الطريقة التى ترتبط بها الموضوعات المصورة فيما بينها فى التصوير. والواقع أن "هارنت" وقد ربط هذه الموضوعات بعضها ببعض، بطريقة مدروسة، على نحو من شأنه أن تكتسب اللوحة قيما شكلية. وهذا بدوره يجعل العمل طريفا فى ذاته. وهناك فنان آخر معاصر لهارنت، لم تكن قدرته على التعبير عن الواقع الحرفى أقل من قدرة هذا الأخير[1]. كان أقل منه شأنا بكثير، لأن عمله يفتقر إلى الإحكام الشكلى والحركة (انظر اللوحة رقم ١٣). ولو كان المعيار الوحيد الذى نطبقه هو نظرية "المحاكاة البسيطة". التى تركز اهتمامها على التشابه مع الواقع، مستبعدة كل ما عداه فى العمل، لكانت مكانة هذين الفنانين متساوية.

° ° °

لهذه الأسباب التى أوردناها فى مناقشتنا رفض معظم المفكرين نظرية "المحاكاة البسيطة". بل إن نفس الفلاسفة والنقاد الذين تحدثنا عنهم من قبل على أنهم مدافعون عن هذه النظرية، لا يقولون بها على نحو متسق. فهناك سبب قوى يدعو إلى الاعتقاد بان أفلاطون عندما شبه الخلق الفنى بإدارة "مرآة" كان يسخر من اتجاهات فنية معينة ظهرت فى أيامه، كتصوير "الخداع البصرى" أو "الإيهام"، وكالدراما "الواقعية": أما هو ذاته فلم يكن متعاطفا مع هذا الفن. وفضلا عن ذلك فقد اعترف بأن الفنان، فى الأنواع الأخرى من الفنون، كثيرا ما يعمل على "التحريف تحقيقا لأغراضه الإبداعية"[2]. وقد رفض أرسطو، كما سيتضح فى القسم التالى، فكرة "المحاكاة البسيطة" فى نظريته فى الدراما. كما أن "فازارى"، على الرغم من إطنابه فى امتداح "الموناليزا" لمشابهتها للواقع، يختتم كلامه بأن يقول عن موضوع اللوحة: "إن المرء عندما يتطلع إليها يظنها إلهية لا بشرية"[3]. وهو إذ يقول ذلك، يفترق دون أن يشعر عن "المحاكاة البسيطة": ، ويدخل معيارا آخر للقيمة الجمالية.

---

(١) المرجع نفسه، ص ٨٢.

(٢) أنظر محاورة "السفسطائى" ٢٣٥.

(٣) المرجع المذكور من قبل، ص٢١٥.

ومع ذلك فإن نظرية "المحاكاة البسيطة" لا يمكن أن تهزم بسهولة. فهي مازالت واسعة الانتشار بين أولئك الذين لم يختبروا اعتقاداتهم عن الفن بطريقة نقدية. وهي تظهر بوضوح في المواقف التي يشيع اتخاذها من "الفن الحديث". وقد حدث في الآونة القريبة أن أعرب رئيسان للجمهورية في الولايات المتحدة علنا عن اتخاذهما هذا الموقف، فتحدث أحدهما عن التصوير الحديث على أنه "تصوير لحم الخنزير بالبيض"، وقال الآخر "لا يتعين عليك، لكي تكون عصرياً، أن تكون مخبولاً" ولقد كان من الممكن سحب هذه الأحكام القاسية لو نُظر إلى وظيفة الفن على أنها ليست هي "المحاكاة البسيطة" على الإطلاق.

فلننتقل الآن إلى بحث الطريقة التي توصف بها طبيعة الفن في نظريات أخرى "للمحاكاة" أكثر معقولية من السابقة.

٢- محاكاة "الجوهر":

رأينا أن بعض الفن، وإن لم يكن كله، يحاول أن يكون "مطابقاً للحياة"، وإن لم يكن يفعل ذلك عن طريق "النسخ" الحرفي للتجربة المعتادة. ويمكن القول، بمعنى معين، وإن الدراما أقرب الفنون جميعاً إلى مطابقة الحياة، لأنها تصور البشر وهم يتحدثون ويؤدون أفعالاً. ومع ذلك فإن "حقيقتها" لا تكون في هذا فحسب. وقد حلل أرسطو الطريقة التي "تحاكي" بها الحياة في كتاب الشعر، الذي ربما كان أهم كتاب ألف في جميع العصور عن نظرية الدراما والأدب بوجه عام.

إن أرسطو يهتم أساساً بالتراجيديا، وهي الصورة العليا للدراما. وهو يعرف التراجيديا بأنها "محاكاة سلوك جاد، كامل، له نطاق معين .. بأحداث تثير الشفقة والخوف"[1] غير أنه لا يعني "بالمحاكاة" ما تقصده نظرية "المحاكاة البسيطة". فهو يفند هذه النظرية في الفقرة المشهورة التي يضع فيها "الشعر (أي الأدب) في مقابل "التاريخ"، فيقول إنه "ليس من مهمة الشاعر أن يروي ما حدث[2]"، أي أن الشاعر لا يسجل تعاقباً للحوادث كما وقعت بالفعل، بل إن أهمية الشعر أعظم من ذلك بكثير: "فالشعر شيء أقرب إلى الروح الفلسفية من

(١) المرجع المذكور، ٦، ص ٨ – ٩.
(٢) المرجع نفسه، ٩، ص ١٣.

التاريخ. وأرفع منه، إذ أن الشعر يتجه إلى التعبير عن الكلى، بينما التاريخ يعبر عن الجزئى"[1].

فى هذه الجملة الزاخرة بالمعانى، يضع أرسطو صيغة مختلفة كل الاختلاف لنظرية "المحاكاة" فى الفن. فهو يقول عن المؤلف الدرامى لا يسجل تفاصيل أية حوادث، أو كل الحوادث والتى تحدث خلال فترة زمنية معينة. ولو كان يسجل "الجزئى" على هذا النحو، لحفِل العمل الفنى بوقائع عشوائية تافهة - كتلك التى يتحدث عنها "ميلن Milne" - مثل: "يجىء الناس ويذهبون دون تفسير"[2]، وما إلى ذلك. وعلى هذا النحو يكون العمل مختلطاً فاقد المعنى. ولكن المؤلف الدرامى يحاول أن يجعل للتجربة الإنسانية معنى، وإن يقسرها ومؤلف التراجيديا، على وجه التخصيص، يود أن يبين أن أحداث حياة الإنسان ليست عشوائية مفككة، بل ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً، بمعنى أن أحدها يفضى إلى ما يتلوه، وهذا يسبب غيره، وكلها سوياً يؤدى، على نحو محتوم، إلى كارثة التراجيديا فى التجربة البشرية ترجع إلى نوع شخصية الإنسان، وهى الشخصية التى تؤدى به إلى القيام بأفعال تُسفر عن كارثة. فالشخصية التراجيدية هى، على حد تعبير أرسطو، إنسان "لا ترجع تعاسته إلى رذيلة أو وضاعة، بل ترجع إلى نوع من الخطأ أو الضعف"[3]. - أى إلى "الهفوة التراجيدية" المشهورة. وتكون الدراما "فلسفية" فى كشفها عن نتائج مثل هذه الشخصية. فالدراما تعرض "مبررات" الحوادث التى تصورها.

على أن الدراما لا يستطع أن تفعل ذلك عن طريق إدارة "مرآة" أمام الحياة. ذلك لأن الحياة ليست إلا أشياء متعاقبة فحسب، تنتشر فيها الأحداث الهامة فى حياة الإنسان على مدى فترة طويلة من الزمان، وتغلفها غشاوة من الوقائع المنعدمة الأهمية، التى تبلغ من الكثرة حداً لا نستطيع معه أن نرى عادة أسباب فرحه أو تعاسته. ومن هنا فإن أرسطو يعترف بأن الفنان التراجيدى ينتقى من المادة الخام "للحياة الواقعية" - فهو لا "يحاكيها" دون تمييز، ومؤلف التراجيديا لا يروى كل

---

(1) الموضع نفسه.
(2) انظر ص (112) من قبل.
(3) المرجع المذكور، 13، ص 16.

ما حدث لشخص معين، وإنما يروى كل ما هو أساسى من أجل فهم هذا الشخص. ففى مسرحة مثل" أوديب ملكا"، يكاد كل سطر من لحوار، وكل قرار تتخذه إحدى الشخصيات، وكل حادث، يقوم بدور فى الكشف عن مصير أوديب. صحيح أن المؤلف معنى قطعا "بالحياة الواقعية". ولنذكر فى هذا الصدد أن التراجيديا "تحاكى الناس فى تصرفاتهم"[1]. ومع ذلك فإنها تجرد ما فى التجربة من عناصر تافهة وشاذة. وهكذا فإن حياة البطل بأكملها تلخص كلها فى الوقت القصير الذى ينقضى فى مسرحية مثل "أوديب"، بحيث نعرف كل ما هو أساسى بالنسبة إلى شخصيته، وكل الحوادث الرئيسية فى حياته، وضمنها مصيره التراجيدى.

وهكذا فإن "المحاكاة" انتقائية خلاقة. ويترتب على ذلك أن تصبح للتراجيديا أهمية تفوق بكثير ما كان يمكن أن تكون عليه أهميتها لو كانت "محاكاة بسيطة". إن أرسطو يقول إن " الشعر يتجه إلى التعبير عن الكلى، بينما يعبر التاريخ عن الجزئى أو الخاص". ثم ينتقل إلى القول: "أعنى بالكلى كيف يتحدث أو يسلك شخص من نمط معين"[2]. وبعبارة أخرى، فالتراجيديا لا تكتفى بأن تكشف لنا عما يحدث لأوديب، الإنسان "الجزئى" (أو الخاص)، وإنما تبين ما يمكن أن يحدث لأى فرد له نفس شخصيته، يوجد فى ظروف كتلك التى وجد نفسه فيها: فالقوى التى تودى بأوديب تؤثر أيضا فى حياة غيره من الناس، حتى لو كانوا يعيشون فى أزمنة وأمكنة أخرى، وقد تكون الظروف الخاصة مختلفة، غير أن علاقات العلة والمعلول، التى تمكن من وراء حياة الإنسان، هى فى أساسها واحدة. ومن هنا فإن الدراما تكشف عن "حقيقة" من حقائق الحياة تتسم بأنها أعم وأعمق من السيرة التى تسرد حياة يوم بيوم.

والحق أن التراجيديا تكشف عما هو "كلى" بحق فى التجربة البشرية، من حيث أننا جميعا نعانى نوعا من "الخطأ" أو "الضعف" يؤدى إلى تعاستنا. وفى هذا الصدد تكون الشخصية التراجيدية "إنسانا مثلنا"[3]. وعلى هذا النحو يعلل أرسطو ما نسميه عادة "بالتعاطف الذى يحس به الجميع" نحو البطل التراجيدى: إذ أن ما

---

(1) المرجع نفسه، ٢، ص ٤.
(2) المرجع نفسه، ٩، ص١٣.
(3) المرجع نفسه، ١٣، ص١٦.

يحدث له يحدث لكثير من الناس. ولنفس الأسباب. فالبطل التراجيدى يجسد "كل الناس"، ومن هنا كان فى استطاعتنا أن "نرى أنفسنا فيه".

° ° °

بهذه النظرية خطا أرسطو خطوة جبارة نحو إيضاح طبيعة الفن الجميل. فعلينا ألا نطلب من الفن أن يكون "ترديدا حرفيا" للمجرى المألوف للتجربة. إذ ليس هذا ما يحاول الفن أن يفعله. وعلى حين أن نظرية "المحاكاة البسيطة" تجعل الفن تافها، فإن أرسطو يكشف لنا عن أهميته وعمقه.

ونظرا إلى أن العمل الفنى ليس مجرد "نسخة" ذلية، فمن الواجب ألا يحكم عليه على هذا الأساس. وهكذا يقول أرسطو إن الشاعر لو ارتكب خطأ فى الوقائع فإنه "يكون مخطئا، غير أن من الممكن أن يكون لهذا الخطأ ما يبرره إذا كان يؤدى إلى بلوغ غاية الفن .. أى إذا كان يؤدى إلى تقوية تأثير هذا الجزء من القصيدة أو غيره"[1].

وعلى الرغم من أن الدراما تحاول إيضاح "الحياة الواقعية"، فإن لها حياة مستقلة خاصة بها. فمن الواجب أن ننظر إليها بعين التعاطف، ونتقابل معها على أرضها الخاصة. ويذهب أرسطو إلى حد القول إن "القصة التراجيدية ينبغى ألا تكون مؤلفة من أجزاء لا معقولة .. ولكن ما إن يصبح للامعقول وجود فيها، ويخلع عليه طابع محتمل التحقق، فينبغى عندئذ أن نقبله على الرغم مما فى ذلك من امتناع"[2].

فى هذه الفقرات يرى أرسطو ضرورة الحكم على العمل على أساس فعاليته الجمالية الكاملة. فالعمل لا يخلق "تأثيره" إلا إذا كان يتسم بالوحدة الباطنة. ولابد أن تكون مختلف أجزاء العمل محكمة الترابط فيما بينها بحيث أنه "لو تغير موضع أى منها أو استبعد، لتفكك الكل واختل. ذلك لأن الشىء الذى لا يؤدى حضوره أو غيابه إلى إحداث فارق ملموس، لا يكون جزءا عضويا من الكل"[3]. وفى التراجيديا تتحقق هذه الوحدة "العضوية" بالانتقاء الدقيق للعناصر المرتبطة بالموضوع التراجيدى وحدها، كما رأينا من قبل. فالدراما التى تقتصر على تصوير التعاقب العشوائى

---

(١) المرجع نفسه،١٥، ص ٣٥.

(٢) المرجع نفسه، ٢٤، ص٣٤.

(٣) المرجع نفسه،٨، ص١٢ – ١٣.

للحوادث تخفق من الوجهة الفنية إخفاقا تاما - ويسميها أرسطو "أسوأ أنواع العقدة"[1]. فمن الواجب تنشأ أن الخاتمة أو النتيجة "عن العقدة ذاتها"[2]. ومن ثم فإن أرسطو ينتقد أسلوب "الإله المنبثق عن آلة deux ex mchina"، أى الظهور المفاجىء المعجز لإله أو شخصية فوق البشرية، يتدخل لحل جميع المشكلات التى أثيرت فى المسرحية، وللربط بين جميع الخيوط المفككة فى عقدتها.

وهنا أيضا يوجه أرسطو نظرتنا إلى العمل الفنى بأسرها وجهة جديدة. فلم تعد الاستعارة الحاسمة هى "المرآة" - أعنى الشىء الذى لا تكون له أهمية إلا لأنه يعكس شيئا آخر خارجا عنه. بل إن العمل"كائن عضوى" - أعنى شيئا منطويا على نفسه، له استقلال ذاتى، وله قيمته الكامنة فيه.

* * *

رأينا إذن أن أرسطو يدخل تعديلا جذريا على معنى "المحاكاة"، ويجعلها بذلك أقرب إلى المعقول، وأعظم فائدة بكثير،حين تطبق على الفن الجميل. كما رأينا منذ قليل أن أرسطو يؤكد القيمة والدلالة الكامنة للفن، وضرورة ملاقاة الفن على أرضه وبشروطه الخاصة. ومع ذلك فإن أرسطو ذاته لا يستخدم أبدا لفظ "الفن الجميل"، وإنما هو يهتم بالأدب، ولا سيما التراجيديا. وعندما تحدثت، فى الجزء السابق، عن "الفن"، كان ذلك تعميما مما قاله أرسطو عن التراجيديا. أما لفظ "الفن الجميل" فكان مجهولا لدى أرسطو واليونانيين؛ بل إنه فى الواقع لفظ حديث نسبيا، إذ أن كلمة "الفنون الجميلة" (beaux arts بالفرنسية) لم تظهر إلا فى القرن السابع عشر، بينما لم يظهر المقابل الإنجليزى لها إلا فى القرن التالى.

على أن هناك مفكرين لاحقين أخذوا على عاتقهم توسيع الآراء التى عرضها أرسطو فى كتاب الشعر بحيث تحول إلى نظرية فى "الفن الجميل" بوجه عام. وسوف نطلق على هذه النظرية إسم "محاكاة الجوهر Imitation of essences "

إن كلمة الجوهر essence، والصفة المشتقة منها essential تستخدم للدلالة على ما هو "عظيم الأهمية" أو "لا غناء عنه". وهكذا فإننا نعترض على

---

(1) المرجع نفسه،٩، ص ١٤.

(2) المرجع نفسه، ١٥، ص٢٠.

الشخص الذى يقدم إلينا تفصيلات لا داعى لها فنقول: "ليس هذا هو المهم. فنحن نريد أن نعرف " جوهر" الموضوع". وهذا التعبير يعكس طريقة استخدام اللفظ فى الفلسفة ونظرية الفن. ففى الفلسفة يدل لفظ "الجوهرى" على الصفات أو الخصائص التى ينبغى أن يتصف بها شىء إذا كان ينتمى إلى فئة أو نوع معين. وهكذا فإن مما جوهرى فى الكائن أن يكون "عاقلا " إذا كان ينتمى إلى فئة الإنسان. وكل ما ليس بعاقل ليس إنسانا. وعندما نقدم تعريفا لشىء من نوع ما فإنا نؤكد جوهره، كما هى الحال فى تعريف الإنسان. وفى مقابل ذلك تتصف الأشياء الفردية بصفات ليست أساسية لانتمائها إلى نوع معين. فمما هو "عرضى" أن يكون الشخص المعين طويلا أو قصيرا، أسمر البشرة أو أشقر، يونانيا أو فرنسيا. فهو سيظل بشرا، أيا كان، لو كان يتصف "بماهية" الإنسان.

وعلى ذلك فإن الجوهرى هو ما يشترك فيه جميع أفراد فئة معينة. وهنا نستطيع أن نفهم السبب الذى من أجله تتخذ نظرية أرسطو فى التراجيديا أساسا لنظرية "الجوهر". وأنت تذكر أن البطل التراجيدى، فى نظر أرسطو، ليس مجرد فرد، وإنما هو إنسان "من نمط معين" تتجسد فيه خصائص مشتركة مع أناس آخرين. وعلى ذلك فإن التراجيديا تعبر عن "الكلى". ففى نظرية "الجوهر" يعلو الفن على ما هو جزئى، وذلك بتجاهله للخصائص "العرضية" للشىء، بينما كان الفن فى نظرية "المحاكاة البسيطة" مقتصرا على ما هو جزئى. فلكل فن إذن تبعا لرأى أرسطو، دلالة كلية.

ولقد ظلت "محاكاة الجوهر" هى المفهوم الرئيسى، والمركزى، فى التفكير عن الفن طوال قدر كبير من العصور الحديثة. وهى، على وجه التحديد، تسود التفكير الجمالى والنقدى خلال الفترة المسماة "بالكلاسيكية الجديدة"، التى تمتد تقريبا من عام ١٥٥٠ إلى ١٧٥٠[1]. فقد تغلغلت هذه النظرية فى التفكير الإيطالى والإنجليزى، وكان الفضل الأكبر فى ذلك يرجع إلى التأثير الهائل لكتاب الشعر

---

(١) يستطيع القارىء أن يجد وصفا تاريخيا يعتمد عليه فى كتاب رنيه ويلك: تاريخ النقد الحديث.
Rene Welleck: A Hist. of Modern Criticism ,vol, I (Yale U. P., 1955).
وفى كتاب جورج سانتسبرى: تاريخ النقد.
George Sanitsbury: A History of Criticism, vol. II (N. Y., Dodd, Mead, 1902).

عندما ترجم من اليونانية لأول مرة عام ١٤٩٨. وعلى الرغم من أن انتشار النظرية قد تضاءل إلى حد بعيد فى القرنين الأخيرين، فما زال لها وجود فى طرق التفكير والحديث المعاصرة عن الفن.

وسوف ندرس هذه النظرية عند اثنين من كبار النقاد الإنجليز فى أواسط القرن الثامن عشر، وهما الدكتور صمويل جونسون (الذى ربما كان العامل الأكبر على شهرته هو كتاب بوسويل Boswell المشهور عن "حياته"). والسير جوشوا رينولدز Joshua Reynolds. هذان الناقدان، اللذان كانا صديقين حميمين، كانا أبرز المتحدثين باسم الأدب والفنون البصرية فى عصرهما. وسوف يتيح لنا التحليل النقدى لكتاباتهما أن ندرك نقاط القوة والضعف فى نظرية "الجوهر".

° ° °

يبدو فى مواضع معينة أن الدكتور جونسون يدافع عن نظرية "المحاكاة البسيطة". فتراه يستخدم الاستعارة الأفلاطونية المميزة لهذه النظرية، إذ يقول "إن شيكسبير يفوق الكتاب جميعا فى كونه .. شاعر الطبيعة؛ فهو الشاعر الذى يحمل لقرائه مرآة أمينة لعادات الناس وحياتهم[1]." ولكن جونسون، مثل أرسطو، لا يرى أن هذه هى "مرآة" الترديد" الحرفى. فهو يقول عن حوار شكسبير إنه يبدو "مقتطفا عن طريق الانتقاء الحريص من المحادثة المعتادة"[2]؛ وعلى ذلك فإن "الحياة الواقعية" ليست إلا نقطة بداية الفنان، هى ليست كل الفن.

وبعد أن يرفض جونسون نظرية "المحاكاة البسيطة"، ينظر إلى "محاكاة الجوهر" على أنها هى الوظيفة الحقة للفن. فأهم ما يمتدح من أجله شكسبير هو أن الفنان يصور "الكلى" فى التجربة البشرية: "إن شخصياته لا تتغير تبعا للعرف السائد فى أماكن معينة، والذى لا يمارس فى بقية العالم .. أو تبعا لأغراض الأذواق العابرة أو الآراء المؤقتة.. بل إن أشخاصه يسلكون ويتكلمون بتأثير تلك الانفعالات والمبادىء العامة التى تحرك الأذهان جميعا[3]." وكما لحظنا من قبل فى صدد

---

(١) "مدخل إلى شكسبير" فى كتاب: جونسون، نثر وشعر.
Johnson: Prose and Poetry. ed. Wilson (Harvard U. P., 1951) P. 491. Cf., P. 493.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٩٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٩١.

مناقشتنا لأرسطو. فإن البطل التراجيدى يجتذب الناس على أوسع نطاق لأن الآخرين يشاركونه طباعه. ولذا يقول جونسون إنه "لما كانت شخصيات شكسبير تسلك بناء على مبادىء منبثقة عن انفعال أصيل، ولا تغيرها الأشكال الجزئية إلا أدنى تغيير، فإن أفراحها وأحزانها يمكن أن تشارك فى الأزمنة والأمكنة؛ فهى طبيعية، ومن ثم فهى دائمة[1]." وإذن فالفنان "يحاكى الطبيعة". غير أنها "طبيعة عامة" وهو التعبير الذى كان يستخدم فى القرن الثامن عشر بمعنى يساوى معنى "الكلى" عند أرسطو.

وبالمثل فإن رينولدز يرفض، فى مجال الفنون البصرية، "الفكرة السوقية عن المحاكاة"[2]، أى "المحاكاة البسيطة": "فالطبيعة ذاتها لا ينبغى أن تحاكى بدقة كاملة[3]"، بل إن فى استطاعة الفنان، عن طريق ملاحظته لعدة موضوعات من فئة معينة أو نوع معين، أن يميز بين الصفات "العرضية" الخالصة والصفات التى تؤلف "الجوهر"، أى ما يسميه رينولدز "بالصورة العامة التى لا تتغير[4]". وعلى هذا النحو يصل الفنان إلى "تشابه مع الحياة" يزيد عما يصل إليه عن طريق "المحاكاة البسيطة". فرينولدز يقول إن الفنان الذى يعرف "الطابع العام" للأشجار يستطيع أن "يحاكى شكل الأشجار على نحو أصدق[5] ". من ذلك الذى يصور الأشجار مبديا اهتماما خاصا بتفاصيل محددة. ولو استطعنا أن نفهم ما الذى يعنيه رينولدز بهذا، لأمكننا أن نفهم ما هو أساسى فى نظرية "الجوهر". فلنتخيل الفارق بين صورة فوتوغرافية "دقيقة" لشجرة واحدة، تتسم بالخشونة وإن تكن مضاءة بقدر معتدل من الضوء وتردد كل تفاصيل الشجرة، وبين تخطيط فنى مرسوم يؤدى بنا إلى أن نقول: "هذا التخطيط قد توصل إلى جوهر الأشجار ذاتها" - أعنى إلى علوها ورشاقتها وامتلائها بالأوراق. هذا الرسم التخطيطى لا يتعين أن يكون ممثلا لأية شجرة معينة فى العالم، بل قد يكون مجرد عدد قليل من الخطوط البارعة المقتصدة. ولكن هذه

---

(1) المرجع نفسه، ص ٤٩٦.

(2) السير جوشوا رينولدز: المقالات. المقال رقم ١٣، ص ١٩٨ .
Sir Joshua Reynolds: The Discourses (Oxford U. P., 1907).

(3) المرجع نفسه، المقال رقم ٣، ص٢٣. وانظر أيضا ص ٣٣.

(4) رسالة إلى مجلة The Idler العدد ٨٢، المرجع المذكور ص ٢٥٦.

(5) المرجع نفسه، المقال رقم ١١، ص ١٦٩.

الخطوط قد تكون كافية للنفاذ إلى الكيان الباطن للشجر - وهى عبارة تشرح بوضـوح رأى نظرية "محاكاة الجوهر".

ونستطيع أن نلخص عرضنا لهذه النظرية باقتبـاس تعبير رينولـدز الموجـز: "إن كل جمال الفن وعظمته ينحصر، فى رأيى فـى قدرتـه علـى العلـو علـى جميـع الصور الفردية، والعادات المحلية، وشتى أنواع التفاصيل والجزئيات"[1].

° ° °

فلنبحث هذه النظرية إذن بمزيد من العمق. ولأبدأ بالتعبير صراحة عن شيء ربما كان قد خطر ببال القارىء من قبل. وهو أن العمل الفنى أو الصـورة لا يسـتطيع أن يقتصر فى تصويـره علـى "الجوهـر". فـالجوهرى، كمـا قلنـا مـن قبـل، سمـة أو خاصية يشارك فيها جميع أفراد فئة معينة، وبفضلها يكونون أفرادا فى هـذه الفئـة. ولكن عندما يتمثل الجوهر فى موضوع جزئى معين، فإنه لا يمكن أن يوجـد بذاتـه، وإنما يوجد دائما مقترنا بسمات "عرضية" معينة فالشخص الجزئى أو المعين لا يكون أبدا مجرد تجسد "للإنسان بوجه عام"، وإنما هو أيضا شخص أصفر الشعر أو أسـود الشعر أو أصلع، وهو يتحدث بلهجة معينة، و قد يكون مجرد طفـل. هـذه السمـات تجعل منه "هذا الشخص بعينة". والواقـع أن الجوهـرى لا يوجـد بذاتـه، دون أيـة خصائص مصاحبة، إلا عندما يجرد من الموضوعات التى تشارك فيه. وهـذا هـو مـا يفعله التعريف. فتعريف "الإنسان" مثلا لا يحتاج إلى إشارة إلى لـون الشـعر، مثـلا، على حين أن هذه الإشارة ضرورية فى وصف إنسان معين.

فلنطبق هذه الفكرة إذن على نظرية "محاكاة الجوهر" إن الدرامـا أو اللوحـة لا تستطيع أن تكشف عن جوهر "الإنسان"أو "الشجرة" إلا عن طريق تصوير موضـوع جزئى من هذا النوع. فالشخصية التراجيدية، كمـا قلنـا مـن قبـل، هـى، مـن نـواح معينة، "كل إنسان". غـير أن هـاملت هـو أيضـا أمـير دنمركـى، يبلـغ سـنه حـوالى الثلاثين، وهو "سمين، ضيق الأنفاس"، كان وهو طفل يلعب مع "بوريـك". علـى أن أمثال هذه الخصائص المتعلقة بتاريخ حياته ليست هى وحدها الأهم من وجهـة نظـر الفن. فكل ما تقوله الشخصية التراجيدية وتفكر فيه، من انفعالات ودوافع وأحـوال،

---

(1) المرجع نفسه والمقال الثالث، ص ٣٦.

ينبغي أن يتجمع ليجعل منها، في نظر القارىء، إنسانا فردا متكاملا، معقولا. فالماهية التى يجسدها ينبغى أن تبعث فيها الحياة وتسرى فيها دماؤها. وعلى هذا النحو وحده يمكن أن تكون لهذه الشخصية طرافتها، وتكون معقولة قابلة للتصديق من الوجهة الجمالية. فمن الممكن أن تكون دلالة البطل التراجيدى "كلية شاملة"، ولكنه لا يمكن أن يبدو لنا "بشرا مثلنا"، كما يقول أرسطو، ما لم يكن إنسانا فردا.

وعلى الرغم من أن رينولدز وجونسون يؤكدان "العام"، فإنهما يعترفان بأن التفاصيل العينية يمكن، بل يجب، أن تدخل فى العمل. فرينولدز "على استعداد للتسليم" بأن" بعض الحوادث التفصيلية الجزئية كثيرا ما تؤدى إلى إضفاء طابع الحقيقة على القطعة، وجذب اهتمام المشاهد على نحو غير عادى[1]." كما يقول رينولدز أيضا "إن من لا يعبر عن كل الجزئيات، لا يعبر عن شىء[2]." ويضيف جونسون إلى مديحه لشيكسبير أن شخصياته فردية إلى حد بعيد، "تتميز كل منها عن الأخرى[3]."

ويظهر الدليل على أن "محاكاة الجوهر" وحدها ليست كافية، فى الإخفاق الواضح الذى تنتهى إليه تلك العمال التى تحاول أن تقتصر على ذلك. وتلك الأعمال التى تحاول تصوير "أنماط" بشرية، دون أى من التفاصيل الجزئية اللازمة لأى فرد بشرى. وقد ألف كثير من هذه الأعمال خلال العصر الكلاسيكى الجديد، تمشيا مع نظرية "محاكاة الجوهر"، ولكن من المؤسف أن أعمالا كهذه مازلت تنتج إلى اليوم. مثل هذه الأعمال توصف بأنها "باردة" و "فارغة"، وشخصياتها لا تتصف بأنها محتملة الحدوث أو معقولة، أو كما نقول عادة، لا "تدب فيها الحياة". فهى مجرد متحدث بلسان الجبن أو التقتير أو الفضيلة، يمشى على رجلين. ولهذا السبب كانت الحكاية الخرافية تبدو فى كثير من الأحيان سخيفة إلى حد كبير. ويعبر الدكتور جونسون عن نظرية "الجوهر" أسوأ تعبير عندما يقول فى أحد المواضع: "إن الشخصية، فى كتابات الشعراء الآخرين، تكون فى معظم الأحيان فردية، ولكنها

---

(١) المرجع نفسه،المقال الرابع، ص ٣٧ – ٣٨.

(٢) المرجع نفسه،المقال الحادى عشر، ص١٦١.

(٣) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٩٢.

فى كتابات شكسبير هى عادة نوع[1]." غير أن هذه الشخصيات، كما يعترف جونسون نفسه، ليست مجرد نوع. ولو كانت كذلك لما ظل لير وماكبث وياجو محتفظين بمكانتهم فى أذهان الناس طوال هذه القرون.

ونستطيع أن نختتم هذه المناقشة بالقول إن تعريف "الفن الجميل" من خلال "محاكاة الجوهر" ينبغى أن يوسع إذا شاء أن يوفى قيمة الفن حقها. فإذا كان هدف الفن، كما يقول رينولدز، هو "إحداث تأثير سار فى الذهن[2]"، وهو رأى يشاطره إياه جونسون، فلابد عندئذ من أن يتصف العمل بالحيوية والثراء وقابلية التصديق. ولكن محاكاة الجوهر لا تكفى وحدها لتحقيق ذلك.

° ° °

فلننتقل الآن إلى مسألة أهم حتى من هذه. فمن الضرورى أن نختبر معنى "الجوهر" اختبارا أدق. ولنسأل، على وجه التحديد: كيف نعرف جوهر نوع معين، "كالإنسان" مثلا؟ إن رينولدز يرى، كما لاحظنا من قبل، أننا نستطيع، "عن طريق ملاحظة عدد كبير" من الأشياء الجزئية، أن نعرف "الصورة العامة الثابتة[3]"، وذلك "حتى دون أن بحث عنها"؛ غير أننا لو اختبرنا أفراد فئة " كالإنسان"، بحثا وراء سمة مشتركة بينهم جميعا، وبينهم وحدهم، لوجدنا قدرا هائلا من أمثال هذه السمة. فمن الصحيح، بالنسبة إلى جميع الناس مثلا، أن لديهم قدرات أبصرية لا تتوافر لدى الحيوانات الأخرى، وأنهم "من ذوى الرجلين بلا ريش"، وأنهم قادرون على الضحك. ومع ذلك فإنا نتردد فى القول إن أيا من هذه الصفات هى جوهر الإنسان. ذلك لأن الجوهر، كما لاحظنا من قبل، يرتبط عادة بما هو "حاسم"، أو "أهم". فمن الواجب ألا يكون جوهر الإنسان مجرد سمة تميز الناس جميعا، بل ينبغى أيضا أن يكون سمة "حاسمة" للإنسان، بمعنى أنها تفسر لنا منه قدرا كبيرا. وعلى ذلك فإذا كان العقل هو جوهر الإنسان، فإنا نعرف أن الناس قادرون على استخدام التصورات العقلية والرموز فى التفكير المجرد، وأن أفعالهم لا يتعين أن تكون نتاجا للاندفاع الوقتى، وإنما يمكن "إعمال الفكر" فيها، بل إن من الممكن

---

(١) المرجع نفسه،ص ٤٩١.

(٢) المرجع نفسه،المقال ١٣، ص٢٠٦. وانظر بالمثل ص ١٣٧.

(٣) المرجع نفسه ص٢٥٦.

بالفعل تنظيم الحياة بأسرها تنظيما عاقلا ذكيا. ومن هنا كان العقل أهم بكثير للإنسان من حقيقة كونه "ذا رجلين بلا ريش".

وإذن، فلنتساءل مرة أخرى - كيف نعرف جوهر نوع معين؟ إن رينولدز على ثقة من أننا نستطيع جميعا أن نعرفه ونتفق عليه. ولكن الأرجح أن القارئ يعلم أن هناك عددا كبيرا من المفاهيم المختلفة حول جوهر "الإنسان". فما أهم شيء عن الإنسان؟ لقد ذكرت منذ قليل الرأى القديم القائل إن الإنسان "حيوان عاقل". ومع ذلك فإن عددا من النظريات القوية التأثير قد ذهبت فى الآونة الأخيرة إلى أن العقل ليس إلا صفة ضئيلة القيمة عند البشر. فالأهم منه إرادة الإنسان أو رغبته. فى رأى النظريات الإرادية مثل نظرية شوبنهور. أو القوى اللاشعورية اللاعاقلة، فى رأى بعض المذاهب الأخيرة فى علم النفس. وهناك أيضا الفهم المسيحى للإنسان بوصفه مخلوقا من مخلوقات الله، والفهم الآلى له بوصفه تركيبا فيزيائيا كيمائيا معقدا. كل هذه النظريات تزعم أنها تصف جوهر الإنسان، بمعنى "الجوهر" الذى أوضحناه من قبل. غير أن ما نجده لديها ليس هو "الجوهر الواحد"، وإنما هو كثرة من "الجواهر".

فلنطبق هذا التحليل على الفن. لقد قلنا، فى مناقشتنا لأرسطو والدكتور جونسون، إن البطل التراجيدى شخصية "كلية شاملة"، وأن المأزق الذى يجد نفسه فيه إنما هو صورة مصغرة "للمحنة الإنسانية". ومع ذلك فإن التراجيديات العظيمة ذاتها تقدم مفاهيم مختلفة كل الاختلاف لطبيعة الإنسان ومصيره. فهناك فوراق ملحوظة فى أعمال الكاتبين التراجيديين اليونانيين القديمين، أيسخولوس وسوفوكليس، وفوارق هائلة بين هذين وبين يوريبيدس. وقد عولجت الشخصيات التراجيدية اليونانية بطريقة حديثة، عند الكاتب الوجودى المعاصر جان بول سارتر، كما فى مسرحية "الذباب" مثلا ،فإذا بتفسير "جوهر الإنسان" يبتعد كل البعد عن تفسير أيسخو لوس لها. فلا يمكن القول إن جميع هذه الأعمال تصور الجوهر الموحد للتجربة البشرية. بل إننا لا نستطيع أن نتحدث عن هذا الجوهر الموحد إلا إذا افترضنا، بطريقة قطعية، أن أعمال فنان واحد من هؤلاء، وليكن أيسخو لوس مثلا، هى التى "تحاكى" "الصورة العامة الثابتة" للمصير الإنسانى.

ولكـن عندئـذ يتعـين علينـا، لكـى نكـون متسـقين مـع أنفسـنا، أن نقـول أيضـا إن التراجيديات الأخرى ليست لها قيمة فنية، لأنها تعجز عن "محاكـاة الجوهـر". ولا شك أن هذه النتيجة لا تتمشى مع رأينا فى الأعمال الفنية العظيمة.

ولنضرب مثلا آخر، مستمدا من الفنون البصرية هـذه المـرة. فلتتـأمل دراسـة "كولفتس Kollvitz" بعنوان "الوالـدان" (انظـر اللوحـة رقـم ١٤)، وسـتجد أن مـن الطبيعى تماما القول إنها "توصلت إلى جوهر الحزن". ولتنظـر أيضـا إلى تمثـال سـان جودان Saint- Gaudens بعنوان "الحزن" (اللوحـة رقـم ١٥). وفـى هـذه الحالـة يكون من الممكن حدوث نفس الاستجابة. ولتلاحـظ أن العمـل الفنـى يبـدو فـى كلتـا الحـالتين كأنـه "توصـل إلى الجوهـر" عـن طريـق الإقـلال إلى أدنـى حـد ممكـن مـن "التفصيلات والجزئيـات". فـهما يصـوران الحـزن فـى ذاتـه، وبصـورة مبدئيـة غـير معقدة. ومن هنا كانا يمثلان بوضوح نظرية "الجوهر". ومن ذلك فلو قـارنت كـلا مـن هذين العملين بالآخر، لاتضح لك مدى غموض عبـارة "التوصـل إلى الجوهـر". ذلـك لأن "الجواهر" مختلفة فى كل حالة. ففى تمثال سان جودان، نجد الحزن متجردا، متماسكا، متجلدا، أما فى قطعة كولفتس فإنه يطغى على المخزون ويحطمـه. وهكـذا كان التعبير عن الجوهر مختلفا نظرا إلى اختلاف التفسيرات الانفعالية للموضوع لدى كل من الفنانين، وتباين "الأسلوب الفنى عند كل منهما، غير ذلك من العوامل.

ونستطيع أن نلخص مناقشـتنا بتوجيـه الأسـئلة الآتيـة إلى مـن يدافـع عـن نظرية "محاكاة الجوهر".: هل تعنـى أن الفن يكشـف عـن الدلالـة الكليـة الشـاملة لموضوعه، مهما كان تصوره لذلك "الجوهر"؟ أم تعنى أن هناك ذلك الجوهـر الواحـد فقط، للمصير التراجيدى. أو للحزن، وهو الجوهر الذى يستطيع جميـع الفنـانين أن يعرفوه "ويحاكوه"؟ إن صح الأمر الأخير، لأصبح نطاق الفن محدودا إلى أبعد حد.

إن جونسون ورينولدز، شأنهما شأن القرنين السابع عشر والقرن الثامن عشر بوجه عام، لا يقدمان إجابة متسقة عن هذه الأسئلة. فجونسون يعترف، فى مواضـع متعددة من كتاباته[1]، بالتنوع غير المحدود "للطبيعة"، وهو اعتراف يستنتج منـه أن من الممكن تصوير جواهر متعددة لفئـة واحـدة. كمـا أن رينولـدز، فـى أحكامـه علـى

---

[1] صموئيل جونسون: ذى رامبلر" The Rambler الأعداد ٦٣، ٧٢، ١٢٥ (London, Bohn, 1850)

فنانين معينين، يفسح مجالا لأعمال فنية شديدة التنوع. ولكن الاعتقاد الغالب عليهما هو الاعتقاد بأن "أنماط" الأشياء فى العالم لها جوهر محدد المعالم. ومن هنا كان من الواجب أن تصور أن تصور الأعمال الفنية، فى عمومها نفس الجوهر إلى حد بعيد. ويقول جونسون إنه "على الرغم من أن الطبيعة ذاتها من وجهة النظر الفلسفية، لا ينضب معينها، فإن تأثيراتها العامة فى العين والأذن متجانسة. ولا تقبل تنوعا شديدا فى الوصف"(٥١) ويعتقد جونسون على وجه التحديد أن الطبيعة البشرية هى فى أساسها واحدة فى جميع الأزمنة و الأمكنة "فانفعالات الناس.. متجانسة[1]."

ومع ذلك فإن طبيعة الإنسان، كما رأينا من قبل، قد فسرت، خلال التاريخ، على أنحاء متعارضة. ولكن القرن الثامن عشر كان ميالا أكثر مما ينبغى إلى افتراض وجود اتفاق عام على الطبيعة البشرية. وفضلا عن ذلك فإن مفكرى ذلك العصر كانوا يعرفون جوهر "الإنسان" من خلال اتجاهات ثقافتهم الخاصة وقيمتها. والواقع أنه "عندما كان النقاد يشيرون إلى الطبيعة البشرية العامة، وإلى الإنسان مجردا، فإن كل ما كان فى أذهانهم، فى معظم الأحيان، لم يكن إلا إنسان عصرهم"[2]. فمن الممكن تمييز هذا الإنسان باستخدام بعض الألفاظ الرئيسية فى ذلك العصر. مثل "الذوق"، و"الاستقامة"، و"الحكم الصائب". وهو إنسان يعبر فى ملبسه وحديثه وسلوكه عن الأسلوب التقليدى لمجتمعه. ولكن ليس من العسير أن نرى كيف أن هذا الفهم للإنسان لا يمكن أن يصدق بالنسبة إلى الثقافات الأخرى، التى تتسم بأنها أقل بساطة واستقرارا وتمسكا بالتقاليد. وبعبارة أخرى فإن "الإنسان الكلى الشامل"، فى القرن الثامن عشر لم يكن كليا شاملا بحق. لذلك كانت هناك مفارقة ساخرة فى تحذير رينولدز القائل: "يكاد كل إنسان يكون معرضا لأن يحكم ... على أساس التحيزات المحلية .. ما لم يكن قد راض عقله .. على فكرة الطبيعة الأزلية الثابتة[3]." ذلك لأن عدم وجود اتفاق عام على هذه "الفكرة الأزلية" هو بعينه ما يحتم علينا أن نلاحظ أن رينولدز ومعاصريه لم يكونوا على الإطلاق

---

(١) المرجع نفسه،العدد ٣٦، ص٦٥.

(٢) المرجع نفسه، ص٦٦.

(٣) ويليك R. Welleck ، المرجع المذكور.

المفكرين الوحيدين الذين خلطوا بين اعتقادات ثقافتهم الخاصة وبين "الفكرة الأزلية الثابتة عن الطبيعة".

° ° °

ومازالت أمامنا آخر الأمر مسألة واحدة ينبغي أن ننظر فيها إذا ما شئنا أن نصل إلى فهم نقدى متوازن لنظرية "محاكاة الجوهر".

فالمفروض أن هذه النظرية تقدم تعريفا "للفن الجميل". أى أنها تحاول أن تنبئنا ما هو الفن الجميل. فهى ليست وصفا بقدر ما هى تقدير وحكم. وبدلا من أن تصف طبيعة كل الموضوعات التى تعد فى عمومها أعمالا للفن الجميل، نراها تستبعد كثيرا من هذه الموضوعات من مجال الفن. ونستطيع أن نقول، بناء على ما أوصلتنا إليه مناقشتنا حتى الآن، ما هى هذه الموضوعات التى تستبعدها، فهى: (١) الأعمال التى تتجنب "الكلى أو العام"، وتبدى بدلا من ذلك اهتماما وثيقا بالسمات الجزئية للموضوع؛ (٢) والأعمال التى تخالف "الطبيعة العامة" كما كانت هذه الأخيرة تفهم فى القرن الثامن عشر، عن طريق تصوير ما هو مألوف غريب، شاذ، بل ما هو مرضى.

ويلخص جونسون فى عبارة مشهورة رفضه للفئة الأولى، فيقول: "إن مهمة الشاعر هى أن يبحث فى النوع لا فى الفرد، وأن يلاحظ السمات العامة والمظاهر الكبرى. فهو لا يحصى الخطوط اللونية فى زهرة، أو يصف مختلف الظلال فى أدغال الغابة".[1] ومع ذلك فإن عددا كبيرا من الشعراء والمصورين قد رأوا أن "مهمتهم" هى أن يتغلغلوا فيما هو فريد فى الشخص أو الحادث الذى يصورونه. وقد انتقد رينولدز أحد أمثلة هذا النوع من الفن انتقادا مريرا - وكان ذلك هو لوحات رمبرانت. فهو يكتب قائلا إنه قدم "تمثيلا دقيقا للأشياء الفردية". ولكن "هذه الجزئيات لا يمكن أن تكون هى الطبيعة، إذ كيف يمكن أن تكون تلك التى لا يتماثل فيها فردان طبيعة للإنسان[2]؟ ولا يوضح رينولدز إن كانت هذه الأعمال فنا رديئا، أم أنها ليست فنا على الإطلاق، بسبب "جزئيتها". والواقع أنه إذا عرف

---

(١) صمويل جونسون: تاريخ راسلاس History of Rasselea (Clarendon Press, 1931), P. 62.

(٢) المرجع المذكور من قبل،المقال السابع،ص٩٩

"الفن" بأنه "محاكاة للجوهر أو الطبيعة العامة"، وإذا كان وصف رينولدز لأعمال رمبرانت دقيقا، فلابد أن الرأى الثانى هو الصحيح - أى أن هذه الصور ليست "فنا جميلا" على الإطلاق. فإذا بدت هذه النتيجة متطرفة أكثر مما ينبغى، فلا بد من التخلى عن نظرية "الجوهر" بوصفها نظرية كاملة عن الفن الجميل. أما إذا كانت النظرية ترى أن لوحات رمبرانت موضوعات فنية. لكن قيمتها ضئيلة، فإن النظرية تكون متعارضة مع إجماع الرأى النقدى. الذى يعزو لهذه الأعمال العظيمة قيمة كبرى.

والحق أن هناك بالفعل أعمالا كثيرة لايسهل وصفها من خلال لغة "الجواهر" أو "الكليات". فلوحة رنوار المشهورة "فتاة بصفيحة الماء" تصور هذه الفتاة الصغيرة الجميلة بعينها، فى ردائها الأزرق والأبيض، والشريط فى شعرها. وهذه اللوحة عمل ساحر يشيع الإعجاب به بين الناس، غير أن من الصعب أن نرى ما هو "الجوهر" الذى "يحاكيه"، ويبدو أن نظرية رينولدز تمثل هجوما على هذا النوع من الفن، لصالح الفن الذى يتناول موضوعات "كلية شاملة[1]." ولكن على الرغم من أن نظرية "الماهية" تلقى ضوءا على هذا النوع الأخير من الفن، كالتراجيديا، فإنها لا تنتظم الفن كله.

أما الأعمال الفنية التى تنتمى إلى الفئة (٢) المذكورة من قبل، فتستبعدها نظرية "الجوهر" لأن هذه الأخيرة تؤكد أن ما هو تقليدى مألوف فى التجربة هو وحده الموضوع "الملائم" للفن. ومع ذلك عددا هائلا من الموضوعات التى يشيع النظر إليها على أنها "أعمال فنية "، تصور ما هو شاذ غير مألوف، بل إنها تؤدى إلى إثارتنا لهذا السبب عينه. فبعض أشعار كولريدج، كثير من الأعمال الفنية السريالية، وقدر كبير من الأعمال الأدبية والدرامية القريبة العهد، التى تبحث فيما هو شاذ، تعد أمثلة لهذا الفن. وهنا أيضا يتعين على نظرية "الجوهر" أن تقرر إن كانت هذه الأعمال رديئة، أو ليست" أعمالا فنية" على الإطلاق، وهنا أيضا تصادف

---

(١) من الطريف أن جونسون يجد صعوبة فى تحديد الموضوعات التى تعد "كلية شاملة" بحق فيقول: "لو شئنا الدقة،لقلنا أن أى موضوع لا يمكنه أن يكون ذا أهمية شاملة،ولا يستطيع أن يكون ذا أهمية عامة إلا بصعوبة". ومع ذلك فهو يقرر أن الأحداث اليونانية والرومانية وحوادث الكتاب المقدس "تتسم بقدر من العمومية يفى بأغراضنا". المرجع نفسه المقال الرابع ص ٣٧.

النظرية صعوبات خطيرة. أيا كان القرار الذى تنتهى إليه. وفضلا عن ذلك فإن ما يعده مفكرو القرن الثامن عشر "تقليديا" فى التجربة البشرية هو إلى حد بعيد ما كان تقليديا مألوفا فى تجربة عصرهم. كما رأينا من قبل. وقد صور سانتسبرى هذا الموقف بصورة ساخرة فقال: "إن ملك سيام الأسطورى، لو كان قد ألف "فنا للشعر"، لقال على النحو ذاته: اتبعوا الطبيعة. ولا تتحدثوا عن أمور غير طبيعية كالثلج والجليد[1]."

° ° °

فلنجمل الآن النتائج التى وصلنا إليها بشأن نظرية "محاكاة الجوهر". هذه النظرية تظهر بوضوح عيوب نظرية "المحاكاة البسيطة"، إذ تبين أن عمل الفنان خلاق إلى حد يفوق بكثير مجرد "النسخ". فعليه أن ينتقى من حوادث التجربة المألوفة ويضفى عليها دلالة. وفضلا عن ذلك فهناك أعمال فنية كثيرة، ضمنها بعض من أعظم هذه العمال، نستطيع إن نقول عنها - ونقول بالفعل - إنها "تنفذ إلى جوهر كذا .." ومع ذلك فقد رأينا أن هذه الطريقة فى الكلام يشوبها الغموض، إذ أن هناك فى مجال الفن عددا كبيرا من "الجواهر" المختلفة، فى حالة المصير التراجيدى مثلا. وفضلا عن ذلك فإن "محاكاة الجوهر" ليست تعريفا كافيا "للفن الجميل" بأسره، وليست فى ذاتها شرطا كافيا للقيمة الفنية.

٣ - محاكاة "المثل الأعلى"

تذهب هذه النظرية، شأنها شأن نظرية "الجوهر"، إلى أن الفنان لا "يحاكى" بلا تمييز، بل يقتصر على محاكاة موضوعات معينة فحسب. وقد عبر الدكتور جونسون عن هذه النظرية إذ قال: "يقول الناس، عن حق، إن أعظم مزايا الفن هى محاكاة الطبيعة، ولكن من الضرورى تمييز جوانب الطبيعة التى هى "أليق "بالمحاكاة[2]".

ويعنى جونسون بالموضوع "اللائق"، ذلك الذى يعد "مهذبا" من الناحية الأخلاقية، وما يستحق المدح والاستحسان. فلابد أن يصور الكاتب والمصور حوادث

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٥٦.

(٢) "ذى رامبلر"، العدد ٤، المرجع المذكور، ص٧

هى فى ذاتها جديدة بالثناء، كقصة كلاسيكية من قصص البطولة مثلا. أو ينبغى عليه أن "يضفى صبغة مثالية" على الموضوع المنتمى إلى "الحياة الواقعية" وذلك إذ ينقيه من شوائبه الأخلاقية. ويعرف هذا المذهب فى القرنين السابع عشر والثامن عشر باسم مذهب "الطبيعة الجميلة La belle nature". ولا يقول هذا المذهب إضفاء الصبغة المثالية من الناحية الأخلاقية فحسب، بل من الناحية الجمالية أيضا. ومع ذلك فسوف نبحث، فى الجزء التالى، محاكاة المثل الأعلى الأخلاقى" فحسب.

وليس من المكن الجمع بطريقة منسقة بين نظرية "الجوهر" ونظرية "المثل الأعلى ما لم يتخذ المرء مسلمات معينة، هى أن ما هيتى الإنسان والطبيعة خيرة من الوجهة الأخلاقية على الدوام. ولو لم يسلم بذلك، لما كانت هاتان النظريتان متفقتين دائما على تحديد الموضوعات التى تعد "أعمالا من الفن الجميل". ذلك لأن العمل قد يصور جوهرا شريرا أو محايدا أخلاقيا، أو قد ينطوى، من الناحية الأخرى، على مثل أخلاقى أعلى لا يتمثل فى الطبيعة على نحو شامل. ومع ذلك فإن الدكتور جوسون لا يتخذ هذه المسلمة المتفائلة، فهو يقول: "إن الحالة الحقيقية للطبيعة الأرضية .. تجمع بين الخير والشر، والفرح والألم، وذلك بنسب متفاوتة تفاوتا لا حد له[1]." كما يقول "إن المسرحية التى يربح فيها الشرير ويخسر الفاضل .. هى تصوير دقيق للحوادث المعتادة فى الحياة البشرية[2]." ومع ذلك فإن جونسون يؤكد أن المسرحية ينبغى أن تصور دائما انتصار الفضيلة. وها هى ذى الفقرة المشهورة التى ينحى فيها باللائمة على شكسبير لخروجه عن "اللياقة الشعرية"، أى عن المذهب القائل بوجوب تصوير الشخص الخير بأنه سعيد، والشرير بأنه شقى: "إن شيكسبير يضحى بالفضيلة من أجل الإرضاء، وهو يحرص على أن يسر الناس بدلا من أن يعلمهم، إلى حد يبدو معه كأنه يكتب دون أى هدف أخلاقى .. فهو لا يوزع الخير أو الشر توزيعا عادلا .. وهو ينقل شخصياته، بطريقة غير مكترثة، عبر الخير والشر، ويصرفها فى النهاية دون مزيد من الاهتمام"[3].

---

(١) "مدخل إلى شكسبير"، المرجع المذكور ص ٤٩٤. "Preface to Shakespeare"

(٢) ملاحظات على "الملك لير"، المرجع المذكور، ص ٥٩٣. Notes in "King Lear"

(٣) مدخل إلى شكسبير، المرجع المذكور، ص٤٩٧ – ٤٩٨.

وهكذا فإن الفنان ينبغى أن يحرص على الانتقاء، لا من حيث أنه يتجاهل "الخطوط اللونية للزهرة" فى سبيل "السمات العامة" فحسب (وهو ما يفرق بين نظريتى" المحاكاة البسيطة" و "محاكاة الجوهر"، بل إن عليه أيضا، إذا دعا الأمر، أن يتجاهل "الحوادث العادية للحياة البشرية" أو يزيفها باسم الأخلاق. ولما كان جونسون لا يرى أن العالم "خير" فى أساسه، فإن نظريته "المثالية" تتميز تماما عن نظرية "الجوهر".

وهنا نجد أن التمييز بين نظرية تؤكد ما يكون عليه الفن، ونظرية أخرى تعرض ما ينبغى أن يكون عليه الفن، قد أصبح اعظم ضرورة مما كان من قبل. ذلك لأن من الواضح أن نظرية المثل الأعلى هى من النوع الأخير. فجونسون ورينولدز لا ينكران أبدا أن الأعمال التى تلجأ إلى موضوعات مستقبحة أو ضارة هى أعمال فنية. ولكنهما يعربان عن اقتناعهما بأن أمثال هذه الأعمال ينبغى أن تكون أقل من الجودة الكاملة.و بعبارة أخرى فإن نظرية "المثل الأعلى" تضع معيارا لقيمة الفن.

فلماذا إذن كان الفن، تبعا لنظرية "المثل الأعلى"، ذا قيمة عندما يصور موضوعات "لائقة"؟ أيرجع ذلك إلى أن أخلاقية العمل تزيد من "تأثيره السار فى النفس[1]." خلال تجربة الإدراك الجمالى؟ أم أن التهذيب الذى يتسم به العمل أمر له قيمته لأنه يقوى المشاعر والسمات الفاضلة فى الجمهور، وبذلك يجعلهم أفضل فى حياتهم اليومية؟ ولنتساءل بعبارة أخرى: هل تعد "محاكاة المثل الأعلى" جزءا من القيمة الكامنة للعمل، وعندما يدرك جماليا، أن أنها ذات قيمة أداتيه instrumental ترجع إلى ما تحققه من نتائج مفيدة؟

لا يقدم جونسون إجابة قاطعة عن هذه الأسئلة. غير أن من الواضح أنه حساس إلى أبعد حد للتأثير الأخلاقى للأدب فى القارىء. فهو يؤكد أن الشرط الأول، فى جميع مجالات الحياة، هو "المعرفة الدينية والأخلاقية بالصواب والخطأ .. فنحن دعاة أخلاقيون على الدوام[2]." ومن هنا فإن "واجب الكاتب دائما هو أن يجعل العالم أفضل[3]." وهو يواصل كلامه قائلا: "وعلى ذلك فمن الواجب ألا

---

(1) رينولدز،المرجع المذكور من قبل، المثال الثالث عشر ص ٢٠٦.
(2) "حياة ملتن" المرجع المذكور، ص ٨٢٢.
(3) مقدمة لكتاب "شيكسبير" المرجع المذكور ص ٤٩٨.

يقرأ في المدارس إلا الكتاب الذين يقدمون أكبر قدر من قواعد الفطنة ومبادىء الحقيقة الأخلاقية[1]." ومع ذلك فإن جونسون على الرغم من هذه الفقرات، لا يدافع عن الأدب "الإرشادى". أى الأدب الذى يقدم "وعظا" للقارىء، والذى يحاول بطريقة واضحة أن يبث "مبادىء الأخلاقية" على حساب تقديم المتعة الجمالية. فهو يعتقد أن " غاية الشعر هى التوجيه من خلال الإمتاع[2]." ومع ذلك فإن الفن لا يمكنه أن "يمتع" إلا إذا كان أخلاقيا.

فلنختبر مدى صحة هذا الرأى[3]. ولنتساءل إن كانت هناك بالفعل أية أعمال تمتع على الرغم من أن موضوعها غير "أخلاقى"، أو أن طريقة معالجتها للموضوع غير أخلاقية. فى رأى الدكتور جونسون أن العمل، لكى يكون "أخلاقيا". ينبغى أن يصور "اللياقة الشعرية". ومن الأمثلة الواضحة لأعمال لا تفعل ذلك، ويوجه إليها جونسون انتقاده، تراجيديات شيكسبير. وتبعا لهذا المعيار فإن "الملك لير" تحقيق فى هذا الصدد إخفاقا ذريعا. ومع ذلك فإن "لير" تعد عادة واحدة من اعظم التراجيديات الرفيعة، بل تعد عملا من أروع الأعمال الفنية.

إن جونسون ذاته يردد القول إن مسرحيات شيكسبير مقنعة وقابلة للتصديق إلى حد بعيد. فهو إن الشخصيات فى هذه المسرحيات" تسلك وتتحدث على النحو الذى يعتقد القارىء هو ذاته خليقا بأن يسلك أو يتحدث عليه فى المناسبة نفسها[4]." ولقد كانت مسرحية "لير" هى ذاتها التى وصفها جونسون، فى الفقرة المقتبسة من قبل، بأنها "تصوير دقيق للأحداث المألوفة فى الحياة البشرية". وهو يقول أيضا إن شيكسبير "يستحوذ بقوة" على ذهن القارىء. ولكن إذا كانت الشخصيات والحوادث فى "لير" مقنعة، حية، درامية، فهل يكون من حقنا أن نطالبها بصورة تحقيق الانتصار للفضيلة؟ إننا لو شئنا أن نقرأ العمل جماليا، فلا بد لنا أن نقرأه "بتعاطف"، أى أن نلاقيه على أرضه الخاصة وبشروطه الخاصة، ثم نرى إن كان عملا فنيا موحدا مؤثرا. وقد تكون طريقة وصفه للتجربة البشرية مختلفة عن طريقتنا الخاصة، ولكن إذا كان مقتنعا ومؤثرا من الوجهة الجمالية،" فلا بد لنا

---

(1) "حياة ملتن"،المرجع المذكور، ص ٨٢٢.

(2) مقدمة لكتاب "شيكسبير" المرجع المذكور،ص ٤٩٤.

(3) سوف نبحث فيما بعد (الفصل الثالث عشر) مشكلة التأثير الأخلاقى للفن فى جمهوره.

(4) مقدمة لكتاب "شيكسبير"، المرجع المذكور، ص٤٩٢ – ٤٩٣: وانظر أيضا ص ٥٠٣.

من قبوله". كما يقول أرسطو. ولو لم نكن نقرأ الأدب بمثل هذه الطريقة "المتعاطفة". فكيف كنا نتمكن من قراءة أعمال شديدة التباين كأعمال اليونانيين ودانتي وشيكسبير وتوماس هاردى وسارتر، والاستمتاع بها؟ لو كان جونسون قد انتقد "لير" لأن الشخصيات فيها غير معقولة، أو لأن المسرحية ذاتها مفككة، لكان انتقاده قائما على أسس جمالية. ولكن، ألسنا نرى أنه ينتقدها لأسباب خارجة عن الموضوع. عندما يشكو من أن كوردليا الوفية المحبة تموت فى النهاية؟

كذلك نستطيع أن نجد فى مجال الفنون البصرية أعمالا قيمة من الوجهة الجمالية وإن لم تكن "تحاكى المثل الأعلى". ومن الأمثلة ذات الدلالة فى هذا الصدد، المصور والنحات هوجارث Hogarth. فقد كان هوجارث معاصرا لرينولدز. وكان فى فنه وفى تفكيره النظرى يسخر من "الأسلوب الفخم" الذى يدعوا إليه رينولدز. وكان الكثير من أعماله، كما قد يعرف القارئ، يصور الفساد والانحلال بين أناس منفرين إلى أقصى حد. مع ذلك فقد لقيت أعماله تقديرا رفيعا لما فيها من حيوية وروح متوثبة (انظر اللوحة رقم ١٦). وقد اعترف رينولدز بأن هوجارث أبدى "عبقرية" فى تصويره "لموضوعات منحطة وضيعة" غير أن رينولدز يرى أن الثناء **الذى نوجهه إليه ينبغى أن يكون محدودا وشأنه شأن موضوعه"[١]، أى أنه لما كان هوجارث يصور موضوعات ذات مستوى منحط، فلا بد أن يكون عمله أدنى مرتبة بالضرورة.**

• • •

وهكذا فإن رينولدز، على الرغم من اعترافه بمقدرة الفنان، يميل إلى تقدير عمله على أساس الموضوع الذى يصوره هذا العمل أساسا. وعندما تحكم نظرية "المثل الأعلى" على العمل من خلال موضوعه فحسب، فإنها تقع فى الخطأ الذى أشرنا إليه من قبل[٢]، إذ تحكم على العمل الفنى بأكمله من خلال عنصر واحد من عناصره. وقد ارتكب الناقد فيليبيان Félibien (١٦٦٦)، الذى ينتمى إلى العصر الكلاسيكى الجديد، هذا الخطأ، إذ وضع "ترتيبا تنازليا" بين الموضوعات: "فلما كانت هيئة الإنسان أفضل عمل أنجزه الله، فإن من يصور الإنسان هو أعظم

(١) المرجع المذكور، المقال رقم ٣، ص ٣٤؛ ولكن انظر أيضا المقال رقم ١١، ص ١٦٦.
(٢) انظر من قبل ص (١١٤، ١١٦، ١٢٢ – ١٢٤).

المصورين؛ ويلى ذلك من يصور الحيوانات الحية بدلا من الأشياء الميتة التى لا تتحرك؛ ثم من يصور الطبيعة. وأخيرا الأزهار والثمار[1]."

غير أن الموضوع وحده لا يمكن أن يحدد قيمة العمل. فمن المؤكد أن إحدى لوحات سيزان التى تصور "الأزهار والثمار"، وأعنى بها "الزهرية الزرقاء"، أرفع بكثير من عدد كبير من الصور الشخصية. ومن الناحية الأخرى فإن العمل التصويرى أو الأدبى الذى يمثل موضوعا رفعيا أو مفيدا من الوجهة الأخلاقية، قد يكون تافها أو مدعيا أو مبالغا. و هذا يصدق على قدر كبير من الفن "الإرشادى". فلابد أن يعالج الفنان موضوعه على نحو من شأنه أن يتسم العمل الكامل بالحيوية، والقوة. وعلى ذلك فإن نظرية "المثل الأعلى" غير كافية حتى بوصفها نظرية فى القيمة الفنية، إذا كانت تركز اهتمامها على أخلاقية الموضوع وحدها. فلا بد أن نعمل حسابا لكل العناصر الأخرى التى تؤلف العمل الفنى فى صورته العينية.

هذا النقص فى نظرية "المثل الأعلى" يتجلى فى جميع صور نظرية "المحاكاة". ذلك لأن أية نظرية ترى أن المحاكاة "أساسية"، تركز اهتمامها على ما يقع خارج نطاق العمل الفنى، أى على "ما يحاكى". وقد يكون هذا "الأنموذج" هو "التجربة المعتادة"، أو "الماهيات"، أو "المثل الأعلى". وعلى ذلك فإن هذه النظرية تركز الانتباه على التصوير الفنى لهذا الأنموذج. غير أننا لا نستطيع أن نفهم العمل الفنى إلا إذا أخذنا فى اعتبارنا جاذبيته الحسية، وارتباطاته التخيلية، وبنيانه الشكلى، وعوامل كثيرة أخرى، لا موضوعه فحسب. وهذه العوامل الأخرى ليست مجرد زخرف يضاف إلى الموضوع، إذ أن كل هذه العناصر معا تندمج فى تلك الوحدة التى هى العمل الفنى. فما يهمنا فى التجربة الفنية هو العمل الفنى الكامل، ومن ثم فإن هذا العمل الكامل هو ما ينبغى أن نأخذه بعين الاعتبار عند إيضاحنا لقيمة الفن.

* * *

لقد ظلت نظريات "المحاكاة" تحتفظ بمكانها فى أذهان الناس لأنها تذكرنا بما هو واضح جلى - إلا وهو أن الفن يستفيد من التجربة الإنسانية ويحاول تصويرها وإيضاحها. وهذا يصدق بوجه خاص على نظرية "محاكاة الجوهر". ولو اعترفنا

---

(1) ليونيلو فنتورى: تاريخ النقد الفنى.
Lionello Ventari: "History of Art Criticism", trans. Marriott (N. Y., Dutton, 1936) P. 127.

بالارتباط بين الفن والحياة، لحكمنا عليه من خلال "مشابهته للواقع" (نظرية المحاكاة البسيطة) أو شموله (نظرية "الجوهر)" أو أخلاقيته (نظرية "المثل الأعلى"). ومن جهة أخرى ينبغى أن نعترف. كما فعل أرسطو. بأن للعمل الفنى حياة خاصة به. فعندما نتذوق العمل جماليا. نكون معنيين بالعمل ذاته. ولو شئنا أن نوفى أهميته الباطنة حققها، لحكمنا عليه على أساس وحدته الكامنة وحيويته وفعاليته. وهذا التوتر بين "الحياة" وبين "الفن" هو عصب نظريات "المحاكاة" جميعا.

وأخيرا فقد رأينا أن هذه الأشكال الثلاثة لنظرية "المحاكاة" تقصر كلها فى ناحية أخرى. فهى لا تصف بدقة كل الأعمال الفنية. ومن هنا فإنها لا تستطيع تقديم أساس سليم للنقد الفن. ذلك لأن هناك أعمالا فنية كثيرة لا يمكن أن توصف بأنها "تحاكى التجربة المعتادة"، وأخرى كثيرة لا تعد تجسيدا "للجوهر"، وغيرها لا" تحاكى المثل الأعلى". بل إن هناك أعمالا فنية كثيرة لا يمكن تمييزها على أساس أية نظرية من هذه النظريات. فالأعمال الفنية تبلغ من التنوع والتعقد حدا تخرج معه عن نطاق تعريفات نظرية "المحاكاة". وإذن، فهذه النظرية تقدم إلينا بعض الحقائق عن بعض الأعمال الفنية، ولكنها لا تقدم إلينا الحقيقة الكاملة عن كل هذه الأعمال.

المراجـــــع

(٭) أرسطو: كتاب الشعر.

(٭) جونسون. صمويل: مقدمة لكتاب "شيكسبير".

Johnson, Samuel: "Preface to Shakespeare".

(٭) رينولدز، جوشوا: المقالات.

Reynolds, Joshua: The Discourses.

– فيتس: مشكلات في علم الجمال. ص٥ – ٤٩.

–بوتشر، س. هـ: نظرية أرسطو في الشعر والفن الجميل. الفصول ١ – ٣.

Butcher, S.H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. 3rd ed., London, Macmillan, 1902.

– جيلبرت، كاترين: " المحاكاة الجمالية والمحاكون الجماليون عند أرسطو" مقال في "المجلة الفلسفية". العدد ٤٥ (نوفمبر ١٩٣٦ (٥٥٨ – ٥٧٣).

Gilbert, Katherine E, "Aesthetic Imitation and Imitators in Aristotle". Philosophical Review, vol. XLV (Nov., 1936).

– لفجوى، آرثر: "الطبيعة بوصفها معيارا جماليا (مقال في "مذكرات لغوية حديثة"، المجلد ٤٢؛ نوفمبر ١٩٢٧)؛ ص ٤٤٤ – ٤٥٠.

Lovejoy, Arthur O., "Nature as Aesthetic Norm", Modern Language Notes, vol XLII (Nov ., 1927).

– ماكيون،رتشار: " النقد الأدبي ومفهوم المحاكاة في العصر القديم"، مقال في مجلة" فقه اللغة الحديث"، العدد ٣٤ (أغسطس ١٩٣٦)، ص١ – ٣٥.

Mc Keon, Richard "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity". Moddern Philology, vol. XXXIV.

– أزبورن: "علم الجمال والنقد"، الفصل الثالث.

Osbrne: Aesthetics and Criticism.

– بيبر: "أساس النقد في الفنون". الفصل الخامس.

Pepper: The Basis of Critictism in the Arts.

–ويليك، رينه: "تاريخ النقد الحديث". المجلد الأول،الفصلان ١، ٥.

Wellek, Pené: A Hist. of Modern Criticism. Yale U.P., 1955. Vol. I.

أسئلة

١- "لا يمكن أن يكون هناك إحساس خالص بمعنى التلقى السلبى المحض لانطباعات من الخارج" - أزبورن : "علم الجمال والنقد". ص ٦٠.
ما الذى يؤدى إليه ذلك بالنسبة إلى نظرية "المحاكاة البسيطة"؟

٢- ما معنى (أو معانى) "الواقعية" فى الفن؟ وبأى معنى تعد روايات زولا "واقعية"؟ وبأى معنى تعد صور الموضوعات اليومية (genre Panintings) "الهولندية" واقعية؟
ما العلاقة بين هذه الواقعية وبين "المحاكاة البيسطة"؟

٣- اقرأ لأفلاطون : "المأدبة". ٢١٠ - ٢١٢، و"فيدروس". ٢٤٨، و"السفسطائى"، ٢٣٤ - ٢٣٥. أية نظرية فى "المحاكاة" يأخذ بها أفلاطون؟

٤- ابحث عن أمثلة للأدب والتصوير فى العصر الكلاسكى الجديد، تكشف عن تأثير نظرية "الجوهر" فى الفنان. كيف تقرر إن كانت هذه الأعمال تجسد "جوهرا"؟ وما هى أكثر السمات الشكلية والأسلوبية لفن العصر الكلاسيكى الجديد شيوعا؟ وكيف ترتبط هذه السمات بتصوير "الجوهر"؟

٥- قال أوسكار وايلد، عند نهاية القرن التاسع عشر: "إننا فى الفن لم نعد نهتم بالنمط. بل إن ما يهمنا هو الاستثناء". أية نظرية فى الفن يرفضها وايلد؟ هل تستطيع الإتيان بأية أمثلة لهذا الرأى فى الفن الحديث؟ هل تعد هذه الأعمال فى مثل عظمة الأعمال التى تصور "النمط" فى الطبيعة البشرية؟

٦- إذا سلمنا بأن "النبل" الأخلاقى ليس أساسيا لكل فن، فهل يكون أساسيا لكل فن عظيم؟ أى الأعمال الفنية تعد عادة "عظيمة"؟ هل لأى عمل من هذه الأعمال موضوع شرير أو سىء؟

٧- هل "تحاكى"الموسيقى أى شىء؟ وبأى معنى من معانى "المحاكاة"؟ هل تحاكى الموسيقى "الجوهر" فى أية حالة؟ قارن افتتاحية "هبرديز Hebrides" لمندلسون و"البحر Le Mer" لديبوسى. كما أن "دون كيخوته" لشتراوس

تحاكى أصوات الحياة اليومية. فهل هى "تحاكى" الطبع البشرى أيضا" ناقش.

٨- كل نظريات "المحاكاة" نظريات معرفية، أى أنها تدعى أن الفن يقدم معرفة. فهل تزيد الأهمية المعرفية للعمل من قيمته الجمالية؟ وهل هى تفعل ذلك دائما؟

أى المفاهيم عن الفن تعتقد أنه ينكر الوظيفة المعرفية للفن؟

الفصل السادس

النظريـة الشكليـة

١- الفن الحديث - أصل النزعة الشكلية:

تعد النظريـة الشـكلية (formalist) نقيضـاً لنظريـة "المحاكـاة" فـى نـواح متعـددة. فعلـى حـين أن نظريـة "المحاكـاة" أقـدم نظريـة فـى الفـن، فـإن النظريـة الشكلية، بالصورة التى سندرسها بها ها هنـا، هـى واحـدة مـن أحـدث النظريـات. وعلى حين أن الإنسان "العادى" كان على الدوام يؤمن، بطريقة غير نقدية، بنظريـة المحاكاة، فإن النظرية الشكلية هى تحد مباشرة لاعتقادات "النـاس البسـطاء" فـهى تحاول أن تبين أن ما يعده "الرأى المعتاد" فناً. ليس فى حقيقتـه فنـاً علـى الإطـلاق وأن معظم الناس يأتون إلى الفن من غير الطريق الصحيح، وبالتالى تفوتهم قيمته. غير أن أهم اختلاف هو أن نظرية المحاكاة تؤكد، كما رأينا، العلاقـة الوثيقـة بـين الفـن وبـين التجربـة الإنسـانية خـارج مجـال الفـن. فـالفن إمـا أن يكـون مـرآة" مباشـــرة "للحياة"، وإما أنه ينهل من الحياة ويحاول إيضاحها. أما النزعة الشكلية فتعـارض هذا الموقف تماماً. فهى ترى أن الفن الصحيح منفصل تماماً عن الأفعال والموضوعـات التى تتألف منها التجربة المعتادة. فالفن عالم قـائم بذاتـه، هـو ليـس مكلفـاً بـترديد "الحياة" أو الاقتباس منها. وقيـم الفـن لا يمكـن أن توجـد فـى أى مجـال آخـر مـن مجالات التجربة البشرية. فالفن، إذا شاء أن يكـون فنـاً، ينبغـى أن يكـون مسـتقلاً مكتفياً بذاته.

وهكذا نسـتطيع أن نفـهم النظريـة الشـكلية علـى أنـها تحـدٍّ قـوى لنظريـة "المحاكاة". بل إنها فى الواقع أقوى تحدٍّ لهذه النظرية القديمة العهد فى تاريخ علم الجمال. غير أن الأمر ليس مجرد حرب بين المفكرين النظريين فى الفن، وإنما بدأت الحرب بين الاتجاه إلى المحاكاة والاتجاه إلى الشكلية فيما بين الفنانين أنفسهم. وقد دارت رحى هذه الحرب فى مجال الفنون البصريـة، أى التصويـر والنحـت، خـلال

السنوات المائة الأخيرة. ولم تظهر النظرية الشكلية إلا بعد أن توطد فى هذه الفنون فهم جديد كل الجدة لطبيعة الفن وقيمته.

ومن هنا فإنا لا نستطيع أن نفهم هذه النظرية إلا إذا عرفنا شيئا عن اتجاهات التصوير والنحت التى نشأت منها النظرية. وسيكون العرض التاريخى الذى نقدمه فيما يلى موجزاً بالضرورة[1]. ولكنه عرض لا غناء عنه. ومن الممكن. فضلا عن ذلك. أن يكون فى هذا العرض تعريف للطالب الذى لم يألف التصوير بأشد الحركات إثارة وحيوية فى تاريخ الفن القريب العهد - وأعنى بها ما يسمى "بالفن الحديث".

هذا هو نوع الفن الذى يرتبط فى الذهن العادى باللوحات "التى لا تشبه شيئاً"، وبصور الفتيات التى يبدو فيها المنظور الجانبى والأمامى لوجوههن على نفس المستوى، وبصورة الأرجل التى لا جسم لها، والساعات المذابة. فلا عجب أن نجد كثيراً من الناس، المتشبعين بنظرية "المحاكاة"، يعدون هذا الفن دجلاً، أو نتاجاً للعجز الفنى، أو استعراضاً يرمى إلى أن "يصدم البورجوازية". ولقد كان واحد من أشهر أعمال النحت الحديث، وهو قطعة "طائرة فى الفضاء" لبرانكوزى Brancusi (انظر اللوحة رقم ١٧) موضوعاً لقضية مشهورة فى العشرينات من هذا القرن. ولما كانت القطعة، على حد تعبير أحد قضاة المحكمة، "لا تحمل شبها لطائر"، فقد قرر موظفو الجمارك أنها ليست عملا فنيا، وبالتالى لا يمكن أن تدخل الولايات المتحدة بدون رسوم جمركية. وفى المحاكمة التى جرت اعتراضا على هذا

---

(١) هناك عدد من المؤلفات التى يعد كل منها مدخلا رائعا إلى "الفن الحديث"، ويمكن أن تقرأ مقترنة بهذا الفصل. فكتاب ألفرد بار: "ما التصوير الحديث"

Alfred H. Barr: What is Modern Painting? 3ed ed. (N. Y., Museum of Modern Art, 1946).

هو مؤلف مبسط شديد الإيجاز. وهناك مؤلفات أخرى تقدم عرضا أكثر تفصيلا، مثل كتاب برنارد ميرز: الفن الحديث فى تكونه.

Bernard S. Myers:"Modern Art in the Making" (N. Y. Mc Graw Hill, 1950).

وموريس رينال: التصوير الحديث

Maurice Raynal: Modern Painting (Skira, n. d.)

والفرد بار: التكعيبة والفن التجريدى

Cubism and Abstract Art (N. Y., Museum of Modern Art 1936),

القرار، طرح ممثل الحكومة هذا السؤال: "إن السيد برانكوزى يدعى أن هـذا الشـىء يمثل طائراً. فهل لو صادفت طـائراً محلقـاً كـهذا وأنـت تصطـاد أكنـت تطلـق عليـه النار"؟ ومع ذلك فإن القضاة حكموا لصالح المثال. فـى حكـم يعدّ منـذ ذلـك الحـين كلاسيكياً، وفيه اعترفوا "بتأثير المدارس الفنية الحديثة" التـى غـيرت مفـهومنا عـن "الفن".

فما هى هذه المدارس؟ لنعد إلى الوراء قرناً من الزمـان. ولنسـتمع إلى كلايـف بل Clive Bell. وهو واحد من أبرز أنصار النزعة الشكلية. إذ يقول: "فى أواسـط القرن التاسع عشر كاد الفن أن يكون ميتاً كأقصى ما يمكن أن يموت الفـن[1]." وكـان قدر كبير من هذا الفن "أكاديمياً"، بالمعنى السـىء لهـذا اللفـظ، هدفـه هـو المحاكـاة الحرفية لأناس متأنقين ومنـاظر جذابـة علـى شـاطىء البحـر أو فـى الريـف. ولكـن ظهرت حركة حيوية جديدة قطعت على هذه الفترة الراكدة سـكونها - هـى حركـة "الانطباعيين impressionists" الفرنسيين. فقد كـان هـؤلاء المصـورون يـهدفون إلى الوصول إلى تأثير اللون والضوء والظل فـى موضوعـات تجربتنـا البصريـة. ولمـا كـانوا أساساً معنيين بأمثال هـذه "الانطباعـات"، فقـد كـانوا أقـل مـن معاصريـهم اهتمامـاً بالقيمة أو الأهمية الباطنة "للنماذج" التـى يصورنـها. فكـان يتسـاوى فـى نظرهـم أن يصوروا لون الجو عن طريق رسم كومة من القش فى الهواء الطلق، أو كاتدرائيـة روان (وقد استخدم مونيه Monet الاثنين معاً) وهكذا فإن الانطباعية اسـتبقت فكـرة مـن أهم الأفكار "الفن الحديث" - وهى أن "الموضوع" أو الحادث الذى يعرضه التصويـر له أهمية ضئيلة نسبياً. وهناك ناحية أخرى كان للانطباعيين فيها تأثـير كبـير علـى الفن اللاحق، وإن كان فى هذه المرة تأثيراً غـير مباشـر. فنظـراً إلى اهتمامـهم بمظـهر الضوء واللون فى العالم، فقد ركزوا انتباههم على السطوح الخارجية للأشياء. وهكـذا اتجهوا إلى الإقلال من تكتل الموضوعات التـى يصورنـها وصلابتـها. بـل إن موضوعـاً يبلغ من الصلابة والضخامة ما تبلغه كاتدرائيـة روان أو قصـر "الـدوج" فـى البندقيـة (انظر اللوحة رقم ١٨) أصبح عند مونيه خافتا مائعاً. لهذا السبب يبدو هـذا التصويـر

---

(١) كلايف بل: الفن
Clive Bell: Art (London, Chatto and Windus, 1947), P. 177.

فى كثير الأحيان بلا قوام، بل يبدو هشاً. فهو يفتقر إلى التكتل الذى نجده بكل وضوح فى النحت والعمارة، والذى حققه المصورون الأسبق عهداً. مع ذلك، فى مجالهم الفنى الخاص.

هذا النقص هو الذى أظهر إلى الوجود أعمال أبى "الفن الحديث". فإذا كان ثمة رجل واحد يمكن أن يقال عنه إنه ألهم الحركات الفنية الرئيسية فى الأعوام الخمس والسبعين الأخيرة، فهذا الرجل هو سيزان. وبفضلها اتخذ لفظ "الشكل أو القالب Form" مكانة جديدة، أصبح بفضلها هو الأصل فى تسمية النظرية الشكلية.

أخذ سيزان على عاتقه أن يعيد للتصوير متانة بنيانه وصلابته. فالناس والأشياء التى تؤلف موضوعات أعماله لها صلابة حقيقية، بل إن لها قيمة وكرامة خاصة بها، كما فى لوحة "لاعبى الورق" المشهورة (انظر اللوحة رقم ١٩). وهو يستخدم اللون من أجل التعبير عن "ثقل" الأشياء أو تكتلها. ولا يقل عن هذا أهمية ذلك العمق الكبير الذى تتسم به لوحات سيزان. وهكذا نراه يستطيع أن يخلق تجاوباً إيقاعياً بين العلاقات المكانية التى تمتد من وراء مسطح الصورة، فتنتقل عين المشاهد فوق المسطحات المتداخلة للوحة، ويشعر نتيجة لذلك بالحركة والتوتر. هذه العلاقات "التشكيلية" بين الكتل المصورة تؤلف جزءاً من معنى "الشكل أو القالب" عند سيزان.

وهكذا فإن قيمة العمل تتمثل فى التنظيم الشكلى للعناصر التصويرية، من خط وكتلة ومسطح ولون. فالاهتمام إذن ينصب على ما هو كامن وفريد فى التصوير، أى على ما لا يمكن إيضاحه أو إدراكه على أى نحو آخر. وتترتب على ذلك نتيجتان هامتان. أولاهما أن سيزان يلجأ، فى سعيه إلى تحقيق هذه القيم الشكلية، إلى "تحريف" ملحوظ لما هو معطى فى الطبيعة، فالهيئة البشرية، والشجرة، والمنظر الطبيعى الذى كان أنموذج سيزان، يطرأ عليها تغير يرمى إلى تلبية حاجات التصوير. وبذلك يتخلى الفنان عن "المحاكاة". وفضلاً عن ذلك فإن عمل سيزان هو خطوة أخرى نحو الإقلال من أهمية موضوع التصوير. فعدد من أعظم لوحاته يصور موضوعات لها أهمية ضئيلة فى الحياة الواقعية" - كالتفاح والبرتقال وأكواب الماء.

وبالمثل قد يدهشنا أن نعلم أن معاصره ديجا Degas. الذى اشتهر بتصويره الساحر المؤثر لراقصات البالية؛ كان يعد موضوع تصويره مجرد "حجة من أجل الرسم". كما قال المثال رودان Rodin إن "امرأة. أو جبلاً أو حصاناً" تتساوى كلها فى الأهمية بالنسبة إلى أغراض النحت.

وهكذا فإن المصورين والنحاتين أرسوا. فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، دعائم قوية للاستقلال الذاتى للفن. فليس الفن معتمداً على "الحياة" أو مسئولاً أمامها بل إن أهدافه وقيمه خاصة به وحده. وكما قال الفنان ليجيه Léger فيما بعد، عام ١٩٣٥: "فخلال السنوات الخمسين الماضية كان جهد الفنانين كله ينحصر فى الصراع من أجل تحرير أنفسهم من ... القيود القديمة[١]." ومع ذلك فإن الفنانين الذين ذكرنا أسماءهم منذ قليل كان لديهم فى أعمالهم قدر غير قليل من "المحاكاة" - إذ كانوا يصورون موضوعات يمكن إدراك مشابهتها لموضوعات التجربة المعتادة. وبعد حلول القرن الجديد، اتجه الفنانون إلى استبعاد جميع آثار "التمثيل representation" . فالقيم التشكيلة واللونية للتصوير يمكن أن تستغل على أكمل نحو عندما لا يكون العمل مضطراً إلى الاهتمام بمشابهة الواقع. ويقول المصور كاندينسكى Kandinsky "إن الفنان يحرر نفسه من الموضوع، لأن هذا الأخير يحول بينه وبين التعبير عن نفسه بالوسائل التصويرية الخالصة وحدها".

ويصف مؤرخ الفن "موريس رينال" لوحة بيكاسو" صبايا أفينيون Les Demoiselles d`Avignon" (انظر اللوحة رقم ٢٠)، التى تمت عام ١٩٠٧، فيقول: "إنها كانت تعبر عن ثورة فى فن التصوير واستبصار جديد بالواقع"[٢]. ولقد كانت الدراسات التمهيدية التى قام بها الفنان قبل إنجاز العمل نهائياً تلخص تطور هذه "الثورة"[٣]. ففى البداية كان المقصود من العمل أن يكون تمثيلياً، بل كان له شيء من الدلالة الأخلاقية. وفى الدراسات التالية أخذ البناء الشكلى للعمل يزداد أهمية، حتى انتهى الأمر إلى حذف العنصر الأخلاقى "لصالح تكوين يتألف من هيئة

---

(١) مقتبس فى كتاب جولد ووتر وتريفز Goldwater & Trves المذكور من قبل ص ٤٢٤.

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ٢٠٧.

(٣) ألفرد بار: بيكاسو: خمسون سنة من فنه

Alfred H. Barr, jr.: "Picasso, Fifty Years of his Art" (N.Y., Museum of Modern Art, 1946) PP. 54 – 57.

شكلية خالصة، تزداد بالتدريج، أثناء تطورها، تجريداً وانتزاعاً للقوام الإنســانى"[1].
وفى العمل النهائى انقسمت الوجوه والأجسام إلى تصميمات من الزوايا والمسطحات.
وبالمثل فإن الألوان فى أجزاء الجسم كانت فى كثير من الأحيان بعيدة كل البعد عـن
أية مشابهة مع الحياة. وفى حركة "التكعيبيــة"، التـى انبثقـت عـن لوحـة "صبايا
أفينيون"، أصبحت الموضوعات الطبيعية تعامل بطريقة أكثر تجريداً حتى مـن ذلـك.
فهى "تحلل" إلى تصميمات للسطوح، بطريقة تبلغ فى كثير من الأحيان من الابتعـاد
عن الواقع حداً لا نسـتطيع معـه أن نعـرف مـا هـو الأنمـوذج إلا عـن طريـق عنـوان
اللوحة. غير أن هذا أمر لا أهمية له. وكما يقول "ليجيه Léger"، "إن السؤال: مـا
الذى يمثله هذا؟ هو سؤال لا معنى له"[2]. والمهم فى الأمر هو خلق تصميم هندسى
يتميز فى صميمه بأنه يجذب العـين ويأسـرها. وأخـيراً، تم التخلـى حتـى عـن أيـة
علاقة واهية "بالواقع". ففى الفن "اللاموضوعى"، مثل فن كاندينسكى، وموندريـان
Mondrian والتفوقيـين[3] Suptermatists، لا يوجـد موضــوع للتصويـر علـى
الإطلاق، بالمعنى الصحيح لكلمة الموضـوع. فاللوحـة إنمـا هـى تشكيل مـن الخطـوط
الملونة والأقواس وغيرها من الأشكال. وهى لا تصور أشـياء أو أناسـاً. ومـن هنـا كـان
الفنان يضع لها عناوين مثل "خط محورى" أو "تكويـن بـالأبيض والأسـود والأحمـر"
(انظر اللوحة رقم ٢١). وكما يقول مؤرخ الفن "فنتورى"، فإن الهدف التقليدى للفـن
الغربى، وهو "المحاكاة"، قد نُبذ لصالح "الخلق".

° ° °

ولما كان الفن الحديث، حتى فى وقتنا الحالى، مـازال يقـابل بعـداء وازدراء
شديدين، فليس من المستغرب أن نعلم أنـه كـان طـوال تاريخـه يفتقـر إلى الجماهـير
المتعاطفة المقدِّرة له. فالذهن البشرى محافظ فى ميدان الفن كما هو فى معظم الميـادين
الأخرى. ونظراً إلى أن الفن الحديث، وبخاصة فى هذا القرن، قد انشق على المـاضى
بمثل هذا العمق، فليس من الممكن أن يقدِّره أولئك الذن يُقبلون عليـه بنفـس الطريقـة

---

(١) المرجع نفسه، ص٥٧.
(٢) المرجع المذكور من قبل، ص٤٢٤.
(٣) اتجاه متطرف للمدرسة التكعيبية، استحدثه الفنان مالفيتش Malevich حوالى عام ١٩١٣، ويتسم هذا الاتجاه بأنه فن هندسى تجريدى خالص تماما. والمرجع الأساسى عنه كتاب ألفه مالفيتش يحمل اسم هذه الحركة. (المترجم)

التى كانوا ينظرون بها إلى فن العهود السابقة. فلو بحثوا فيه عن تصوير لموضوعات طريفة أو بديعة أو بطولية، فإن أملهم سيخيب. ولو لم يتصفوا بالصبر والتسامح الذى يتيح لهم اكتساب ألفة بالعمل[1]، فسوف يرفضونه على الفور.

وهكذا كان على الفنان الحديث أن يشق طريقه ضد المشاعر العدائية التى كان يلقاها من أولئك الذين كان يمكن أن يكونوا جمهوراً له: من عدم اكتراث، وجهل، وسوء فهم، و"عمى"، بمعنى يقرب من المعنى الحرفى لهذه الكلمة. وقد احتج المصور "ويسلر Whistler"، منذ عام ١٨٧٨، على رفض الناس أن ينظروا إلى عمله على أنه تكوين لونى كامن، فقال:

"إن الغالبية العظمى من الجمهور الإنجليزى لا تستطيع ولا تريد أن تنظر إلى الصورة على أنها صورة، بمعزل عن أية حكاية يُفترض أنها تحكيها. وتعد لوحتى "انسجام باللونين الرمادى والذهبى" مثلاً واضحاً للمعنى الذى أقصده – فهى منظر ثلجى ليس فيه إلا شكل أسود واحد، وكوخ مضاء. فأنا لا أعبأ بشىء عن ماضى أو حاضر أو مستقبل الشكل الأسود، الذى وضع هناك لأن الأسود كان لازماً فى هذه البقعة. وكل ما أعرفه هو أن الجمع الذى ألفته بين الرمادى والذهبى هو أساس الصورة. ولكن هذا بعينه هو ما يعجز أصدقائى عن إدراكه"[2]."

فالنظرية الشكلية فى الفن ظهرت بوصفها احتجاجاً على هذا النوع من سوء الفهم لدى الجمهور الفنى، وكمحاولة لتعليم الناس تذوق التصوير والنحت المعاصرين. أى أن النزعة الشكلية دفاع نظرى عن الفن الحديث.

٢- النزعة الشكلية - نظرية "النقاء" الفنى والجمالى:

كان المفكران الشكليان البارزان. كلايف بل Clive Bell وروجر فراى Roger Fry ناقدين فنيين وجدا نفسيهما يكتبان لجمهور لم يكن يستطيع أو يريد تذوق أهم حركة فنية فى عصرهما. وقد وجدا أن الناس يبحثون فى الفن عن تصوير لموضوعات "الحياة الواقعية"، ويستجيبون للتصوير وكأنه هو "الحياة": "فإزاء العمل الفنى، يشعر الناس الذين لا ينفعلون بالشكل الخالص إلا قليلاً، أو لا ينفعلون به

---

(١) انظر القسم الثانى من الفصل الثالث من قبل.

(٢) مقتبس فى كتاب جولد ووتر وتريفز المذكور من قبل، ص ٣٤٦ – ٣٤٧.

على الإطلاق، بالحيرة الشديدة. فهم أشبه بالأصم فى قاعة الموسيقى .. وهكذا يقرأون فى قوالب العمل أو أشكاله تلك الوقائع والأفكار التى يمكنهم أن يشعروا بالانفعالات إزاءها، ويحسون نحوها بالانفعالات التى يمكنهم الإحساس بها- وهى الانفعالات المألوفة فى الحياة .. فهم يعاملون .. اللوحة وكأنها صورة فوتوغرافية[1]." فهم إذن يعجزون عن الشعور بالقيم المميزة والثمينة فى الفن. وهكذا أعلن "بل" شعار الحملة التى يتعين على أنصار الشكلية أن يشنوها: "هل نستطيع أن نحض الجماهير الغفيرة على أن تبحث فى الفن عن النشوة، لا عن التهذيب[2]."

ويتبع أنصار الشكلية استراتيجية جريئة. فهم يحاولون أن "يحضوا الجماهير الغفيرة" بإقناعها بأن ما تعده "فنا" ليس فى واقع الأمر فنا على الإطلاق، وبأن ما تعده تذوقا جماليا ليس إلا إفسادا للإدراك الجمالى الصحيح. فاللوحات التى تقتصر على تصوير موضوعات " الحياة الواقعية" وحوادثها ليست "فنا جميلا" بالمعنى الصحيح. وعندما يرى الناس فى التصوير مجرد تمثيل "للحياة الواقعية"، فإنهم يكونون عندئذ مفتقرين إلى التجربة الجمالية الأصلية. وعلى حين أن عامة الناس كانت تعتقد أن الفن الحديث ليس إلا تزييفا للفن أو طمسا لمعالمه، فإن "بل وفراى" يتخذان الموقف المضاد: فالفن الحديث هو وحده الذى يمكن أن يسمى "فنا جميلا".

° ° °

ويطلق بل اسم "التصوير الوصفى"، أى الفن غير الصحيح، على "اللوحات الشخصية ذات القيمة النفسية والتاريخية .. والصور التى تحكى حكايات وتوحى بمواقف، وجميع أنواع الرسوم التمثيلية[3]." ففى هذه الأعمال "لا يكون ما يؤثر فينا هو الأشكال أو القوالب، وإنما الأفكار أو المعلومات التى توحى بها أو تنقلها هذه القوالب[4]." وتتوقف أهمية هذه الأعمال فى نظرنا على الاهتمام الذى نبديه

---

(1) "بل" : المرجع المذكور من قبل، ص ٢٩. وانظر أيضا، روجر فراى: "الإبصار والتصميم" ص٧٠ - ٧١.، Vision and Design (N. Y., Brentano,nd.),

(2) المرجع المذكور، ص٢٦٥؛ وانظر بالمثل ص ٨١.

(3) المرجع نفسه ص ١٧.

(4) الموضوع نفسه.

بالشخص أو الحادثة التاريخية التى تصورها. ومن هنا فإن انتباهنا يتحول من التصوير إلى "الحياة الواقعية". ولا تكون قيمة التصوير عندئذ كامنة فى العمل ذاته. ويقول فراى إنه "بقدر ما يعتمد الفنان إلى الأفكار المتداعية للموضوعات التى يصورها، لا يكون عمله حرا خالصا تماما[1]." ولا ينكر بل أو فراى أن لهذه الأعمال أهمية "نفسية" كبيرة بالنسبة إلى المشاهد. ولكنهم يرون أن أمثال هذه الأعمال لا تشبه التصوير الحقيقى إلا سطحيا. من حيث أنها تستخدم الأصباغ والقماش. غير أنها ليست تصويرا حقيقا ؛ واستجابتنا لها لابد أن تكون "غير نقية ".

فما هو الفن الحقيقى إذن؟ إن المناقشة السابقة تمهد لنا طريق الإجابة. "فالفن الجميل" (وكلامنا الآن مقتصر على الفنون البصرية وحدها) يعرف بأنه "العناصر المميزة لوسيطى التصوير والنحت، منظمة فى أنموذج شكلى ذى قيمة جمالية". ويحدد فراى "عناصر التصميم" هذه بأنها الخط، والكتلة، والنور والظل، واللون[2]. فاللوحة أو النحت يكون عملا فنيا ترتبط هذه العناصر فيما بينها على نحو من شأنه أن يتصف العمل بما يسيمه "بل"، فى عبارة أصبحت مشهورة، "بالشكل ذى الدلالة Significant Form[3]." ويعرف بل " الشكل ذا الدلالة بالرجوع إلى التجربة الجمالية. فهو العلاقة الشكلية التى تثير فى المشاهد المنزه عن الغرض "انفعالا جماليا[4]" وهذا الانفعال من "نوع فريد"، وهو مخالف تماما لانفعالات "الحياة".ولكى ندرك الشكل، وبالتالى نحس بهذا الانفعال." لا نحتاج إلى أن نأتى معنا بشىء من الحياة، أو بمعرفة بأفكارها وشئونها، و لا نحتاج إلى أن نعتاد انفعالاتها .. وكل ما نحتاج إلى أن نأتى معنا به هو إحساس بالشكل واللون، ومعرفة بالمكان ذى الأبعاد الثلاثة[5]."

وأفضل سبيل، وربما السبيل الوحيد، إلى فهم نوع التجربة الجمالية التى يتحدث عنها هذان الرجلان هو قراءة تحليلاتهما الشكلية للوحات معينة، ولا سيما

---

(١) المرجع المذكور من قبل، ص٢٤٢.
(٢) المرجع المذكور، ص٣٣ – ٣٤.
(٣) المرجع المذكور، ص٨.
(٤) المرجع نفسه، ص٦ – ٧ .
(٥) المرجع نفسه ، ص٢٥ ، ٢٧.

التحليلات التى كتبها فراى، الذى يعد واحدا من أقدر النقاد فى عصرنا. وقد اقتبسنا فى فصل سابق أنموذج لتحليله لإحدى اللوحات إلى "حركات إيقاعية" من الخطوط والمسطحات. وينبغى على الطالب أن يقرأ أعمالا نقدية أخرى لفراى، ولاسيما الأعمال الواردة فى كتابه "التحولات Tarnsformations"[1]. فطوال نقد فراى نراه يتحدث عن "الدراما التشكيلية" التى يخلقها التعامل والتوتر بين خطوط العمل وكتله. وهكذا يصف، فى أحد أعمال بوسان Poussin ، الإيقاعات التى تخلقها حركات أذرع الشخصيات المصورة. التى "تتلاعب فوق" "الحجوم" الثقيلة الصلبة و"عبرها[2]."

وبطبيعة الحال فإن أبرز سمات هذا النقد هو تجاهله التام للموضوع التصويرى. ولكن من الواضح أن قدرا ضئيلا جدا من الفن الغربى هو الذى بلغ من التجريد الكامل أو "اللاموضوعية" التامة ما بلغته المدارس "بعد الانطباعية". ففى الماضى (بل فى الحاضر أيضا. كما هى الحال عند روو Rouault) كان المصورون الكبار يعرضون مناظر طبيعية أو أحداثا دينية أو مناظر منزلية. فهل يأبى الشكليون باسم "الفن" على القدر الأكبر من التصوير الغربى؟ إنهم يبدون أحيانا كأنهم يودون أن يقصروا مجال الفن على ما بعد الانطباعية، وعلى الفن البيزنطى فى القرن السادس، وعلى الفن البدائى، كفن أفريقيا أو بولينيزيا، الذى يتميز "بافتقاره إلى التمثيل"، وبقوالبه أو "أشكاله الرفيعة التأثير[3]."

غير أن الشكليين لا يتطرفون إلى هذا الحد. فهم يرون أن العمل التمثيلى يمكن أن يكون عملا "فنيا" إذا كان ينطوى أيضا على قيم شكلية وتشكيلية. ولكى نحدد إن كانت له "صورة أو قالب ذو دلالة"، ينبغى أن نتجاهل الموضوع المصور أو ننظر عبره". وهكذا يقول "بل" عن تصوير إبشتين Epstein للمسيح: "ليست هناك أدنى أهمية لكون هذا التمثال، منظورا إليه على أنه عمل فنى، يصور يسوع المسيح

---

(١) روجر فراى: "التحولات" الناشر :(Brantano. N. Y.)

(٢) المرجع نفسه: ص١٩.

(٣) "الفن Art"، ص ٢٣؛ وانظر أيضا ص ١٣٠.

أو جون سميث[1]." كما يقول "بل" فى موضوع آخر: "إذا كان لشكل تمثيلى قيمة، فإنه يعد شكلا لا تمثيلا. فالعنصر التمثيلى فى العمل الفنى قد يكون ضارا أو لا يكون؛ غير أنه دائما خارج عن الموضوع[2]." وهكذا فعندما يصور الناس أو الموضوعات فى لوحة "فإنا سنعاملهم كأنهم لا يمثلون أى شىء[3]." فمن الواجب النظر إليهم على أنهم أنموذج من الخطوط والكتل والألوان (ولتلاحظ مرة أخرى التقارب مع الفن الحديث).

ولكن حتى هذا الموقف ذاته يبدو مقيدا أكثر مما ينبغى فى نظر معظم الناس. فهل ينبغى أن نتخلى عن اهتمامنا بالموضوع من أجل تذوق الشكل. ألا نستطيع أن نستجيب للدلالة الانفعالية أو التخيلية لموضوع دينى، كصلب المسيح، أو لمنظر طبيعى، أو منزل هولندى، بالإضافة إلى تصميم العمل؟ كان "فراى" يقول أحيانا، ولا سيما فى كتاباته الأولى، إننا نستطيع بالفعل أن نفعل ذلك. وتكون مثل هذه التجربة ممكنة عندما يحدث تكامل أو اندماج بين الانفعالات التى تثيرها "الفكرة الدرامية" وتلك التى يثيرها "التصميم التشكيلى"، أى عندما يعبر الموضوع عن الجد والوقار ويكون الشكل متكتلا ضخما (massive). ولكن فراى أخذ يؤكد على نحو متزايد، فى كتاباته المتأخرة، أن مثل هذا الاندماج لا يحدث[4]. وقد حاول فراى أن يثبت، فى أعمق تحليل قام به لهذا الموضع، أن هناك ما يشبه العلاقة العكسية بين القيم "التشكيلية" والقيم "النفسية" للتصوير. فهو يلاحظ من جهة أن لوحة "المسيح يحمل الصليب" لبرويجل Breughel هى "إبداع نفسى عظيم. ولكن من الواضح فى جميع مواضع هذه اللوحة أن برويجل قد أخضع الاعتبارات التشكيلية للاعتبارات النفسية. فهى فى رأيى ضئيلة القيمة تماما، عاجزة عن التعبير، إذا ما نظر إليها بوصفها إبداعا تشكيليا[5]". ومن وجهة أخرى

---

(1) كلايف بل :منذ سيزان .Since Cezanne (N. Y., Harcourt, Brace, 1922) P. 94 (ملحوظة للمترجم: يطلق اسم "جون سميث" على أى شخص مجهول أو نكرة أو ما يعادل " فلان الفلانى" فى لغتنا العامية).

(2) "الفن "، ص٢٥.

(3) المرجع نفسه، ص٢٢٥.

(4) "الإبصار والتصميم Vision and Design" ص ٣٠١: ولكن قارن ص ٣٥، ٢٦٨.

(5) "التحولات"، ص ١٥.

فإن لوحة بوسان: "يوليسيز يكتشف أخيل" سخيفة إذا ما نظر إليها على أنها تمثل قصة معينة. ولكنها رائعة إذا ما نظر إليها على أنها تركيب شكلى. بل إن هذا "الدمج" نادرا ما يتحقق عند رمبرانت ذاته: "فكيف نستطيع أن نحتفظ بانتباهنا مركزا بدرجة متساوية على العالم غير المكانى للكيانات والعلاقات النفسية. وعلى إدراك العلاقات المكانية[1]؟"

° ° °

كنا حتى الآن نبحث فى النزعة الشكلية بوصفها نظرية فى الفنون البصرية وحدها. فهل يمكن الامتداد بها بحيث تضم الفنون جميعا؟

لنبدأ بأن نلاحظ أن الشكليين كثيرا ما يستخدمون لفظ "الأدبى" لوصف التصوير الراوى أو التاريخى، أى نوع التصوير الذى لا يعدونه فنا حقيقيا. والأدب لا يستخدم الألفاظ بوصفها موضوعات لها أهمية فى ذاتها، كالخطوط فى تصميم تجريدى. فنحن لا نقرأ الرواية لمجرد رؤية أشكال الألفاظ على الصفحات أو سماع أصواتها عندما تنطق، بل إن للكلمات "معنى"، أى أنها تدل على شىء خارج عنها، قد يكون حوادث أو أشياء. وما يعنينا هو ما تدل عليه الألفاظ. وعلى ذلك فليست للأدب دلالة كامنة، منطوية على ذاتها، وإنما هو يتجه بنا نحو مواقف "واقعية" من نوع ما، حتى عندما يكون تخيليا - كما هى الحال فى المحن التى مر بها أوليفر تويست، ما إلى ذلك.

وعلى هذا الأساس يقول "بل" إن الأدب لا يكون "أبدا" فنا خالصا[2]. وتذوقنا حتى للشعر العظيم ينبغى أن يكون "غير نقى"، لأن "الشكل يكون مثقلا بمضمون عقلى، وهذا المضمون حالة نفسية تمتزج بانفعالات الحياة وتركز عليها[3]." ويقبل "بل" دون مواربة النتيجة القائلة إن النزعة الشكلية لا تستطيع تفسير القيمة التى يجدها الناس فى الأدب، والتى يعترف هو ذاته بأنها عظيمة جدا. فلما كان الأدب، كما يقول، لا يستخدم "شكلا مجردا"، فإنه "فن يختلف كل الاختلاف[1]."

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٣؛ وانظر أيضا ص ٢٧ وما يليها.

(٢) "الفن"، ص ١٥٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٥٨.

الاختلاف[1]." عن التصوير . ومن ثم فإن الواجب أن تعترف النظرية الجمالية بالفوارق التى لا يمكن إزالتها بين مختلف الفنون[2]. أما "فراى" فيرى أن نظريته لا يمكن أن تصدق على الفنون جميعا. إذ أن أهم ما فى أى عمل فنى هو بناؤه الشكلى. ففى التصوير لا نستجيب للون الواحد منعزلا وإنما نستجيب للعلاقات القائمة بين جميع الألوان. وبالمثل فإن المهم فى التراجيديا ليس "الشدة الانفعالية للحوادث المصورة. وإنما الإحساس الحى بحتمية وقوعها[3]." وقد يبدو هذا أمرا غريبا. ولكن لنتوقف لحظة لنفكر فيما يقوله فراى. أليس للتراجيديا ما أطلق عليه مفكر شكلى متأخر اسم "القوام Shape"[4]؟ إن هناك نمطا من التوترات ينبثق من عدد لا حصر له من الحوادث التى تبدو أول الأمر مفتقرة إلى التنظيم والتحدد. ويعمل هذا النمط على دفعنا قدما. وأخيرا يضيق حتى يصل إلى النهاية المحتومة. فهل يمكن أن تكون الحوادث المصورة على نفس هذا القدر من الحيوية والتأثير لو لم يكن لها هذا النمط الشكلى؟ من الجدير بالملاحظة أن رأى فراى هذا قد استغل فى الدراسات النقدية التى أجريت فى الآونة الأخيرة للشكل فى الدراما. والرواية والشعر. ومع ذلك ينبغى أن نعترف بأن الأدب ليس مما يسهل تحليله على أساس "الشكل" وحده.

ولكن على حين أن الأدب يثير صعوبات أمام الشكليين، فإن الموسيقى لا تثير أية إشكالات كهذه. وقد شبه بل وفراى الموسيقى مرارا بالفن الموسيقى "النقى أو الخالص"، ولم يكن من قبيل المصادفة أن يلجأ فراى فى كثير من الأحيان، خلال نقده، إلى استخدام الألفاظ مستمدة من لغة الموسيقى - "كالإيقاع" و"التوافق" وغيرهما. ذلك لأن الشكليين ينظرون إلى الموسيقى على أنها الفن "الخالص" بالمعنى الصحيح. وهم فى ذلك يواصلون الأخذ بنفس الاعتقاد الذى ظل يجد له أنصارا طوال القرن التاسع عشر، والذى تلخصه عبارة وولتر باتر المشهورة: "كل فن يهفو على

---

(1) كلايف بل: "اختلاف" الأدب.
The "Difference of Literature (New Pepublic, 33, 1922) P. 18.

(2) المرجع نفسه، ص ١٨.

(3) التحولات، ص١٠.

(4) ف.أ.هاليداى : "خمسة فنون" ص ٢٩
F. E Halliday: " Five Arts" (London, Duckworth, 1946).

الدوام إلى حالة الموسيقى". فالموسيقى لا "تحاكى" موضوعات ولا "تروى قصة"؛ بل هى لا تستطيع أن تفعل ذلك؛ إذ أن الوسيط الذى تستخدمه، على خلاف وسيط التصوير أو الأدب، لا يسمح لها بذلك. فمن الضرورى إذن أن يكون قوامها ترتيبات شكلية من العناصر التى يتألف منها وسيطها - وهى الأنغام، والعمدة الصوتية، الخ - تماما كما يقول التعريف الشكلى للفن، والمتلقى الجمالى يستجيب للأصوات المشكلة ذاتها، دون أن تحول انتباهه أية دلالة تصويرية أو تمثيلية. وقد يحاول المستمع "غير النقى" أن يجد فى الموسيقى" انفعالات بشرية من الرعب والغموض، والحب والكراهية"، ولكنه يكون عندئذ - على حد تعبير "بل" - قد "تهاوى" من القمم العليا للنشوة الجمالية إلى السفوح الراكدة المأمونة للبشرية الدافئة[1]."

وبرغم أن الموسيقى، كما واضح، هى "أنقى" الفنون، فمن الطريف أن نرى كيف اضطر الناقد الموسيقى الشكلى، إدوارد هانسليك Eduard Hanslick قبل نصف قرن من عهد بل وفراى، إلى أن يكافح ضد التذوق "غير الخالص" للموسيقى. فهو بدوره يتحدى الذوق السائد لجمهور الفن، ويلجأ فى ذلك إلى حجج تدهشنا موازاتها الدقيقة لحجج بل وفراى. فهو يقول إن الموسيقى "كل متكامل قائم بنفسه"، لا يرتبط على الإطلاق "بحقائق العالم الخارجى"[2]. إن جمال القطعة الموسيقية على التخصيص - أى أنه يمكن فى تجمعات الأصوات الموسيقية، ويستقل تماما عن جميع الأفكار الدخيلة، والخارجة عن نطاق الموسيقى[3]." ومن هنا فإن من واجب المستمع أن يركز انتباهه على المسار الشكلى وطريقة التصرف فى "الصوت والحركة". ويشير بل، فى مجال الفنون البصرية، إلى أن أولئك الذين يفتقرون إلى هذا الوعى المميز للشكل يمكنهم على الأقل أن يهتموا بالموضوع المصور، أى بما يتعلق به التصوير. هؤلاء الناس لن يتذكروا من اللوحة بعد أن يروها سوى موضوعها[4]. (وربما رغب القارىء فى أن يمتحن نفسه فى هذا الصدد). أما فى

---

(١) "الفن"،ص ٣٢؛ "الإبصار والتصميم"، ص ٢١٨؛ "خمسة فنون"، ص ٢٥.

(٢) إدوارد هانسليك" الجميل فى الموسيقى" ص ٦٨، ١٧٢.
"The Bautiful in Music", Trans. Cohen (London, Novello, 1891).

(٣) المرجع نفسه، ص١٢.

(٤) الفن، ص٣٠.

الموسيقى. فنظرا إلى عدم وجود موضوع كهذا. فإن مثل هذا المخرج مستحيل. ولكن هناك. كما يقول هانسليك. وسيلة أخرى يستطيع بها السامع غير المدرب أن يخرج الموسيقى وأن يفوت قيمتها على نفسه - تلك هى أن يستخدم الموسيقى وسيلة لإثارة انفعالات سطحية مبهجة. فبدلا من أن يفهم البناء المحدد للموسيقى. يستخدمها فى إثارة حالة نفسية سارة. خاملة إلى حد ما. (ونستطيع أن نتصور ذلك إذا تذكرنا "الخلفية" الموسيقية التى تثير حالة نفسية معينة. والتى تسمع فى المطاعم. وأحيانا فى المصانع، وهى أماكن يكون الانتباه فيها مركزا على شىء غير الموسيقى). ويقول هانسليك بازدراء إنه. فى نظر هذا المستمع. "يبعث السيجار الجيد .. أو الحمام الدافىء .. نفس المتعة التى تبعثها سيمفونية[1]." ونظرا إلى أنه لم يستمع إلى الموسيقى بحق، فإنه لن يستخلص منها" انطباعا محددا باقيا" عن القطعة الموسيقية الخاصة، بل سيستخلص" التأثير اللاحق الغامض لمشاعره"[2]. فحسب.

إن من معايير أهمية أية نظرية، ارتباطها بتجربة المرء الشخصية (وإن لم يكن هذا هو المعيار الوحيد). فهل تؤدى النظرية إلى إثارة أسئلة عن تجربتك لم تخطر ببالك من قبل، أو لم تشعر بها إلا شعورا ضئيلا، أو استبعدتها جانبا؟ إن على القارىء أن يقرر بنفسه إن كان الهجوم الذى وجهه هانسليك قد مس وترا حساسا فى تجربته الموسيقية الخاصة.

٣- التحليل النقدى للنزعة الشكلية:

سبق أن وصفت النزعة الشكلية بأنها حملة تهدف إلى تربية الذوق. وربما كان أول ما ينبغى أن يقال، عندما ننتقل إلى القيام بتقدير نقدى لهذه النظرية، هو أن الحملة قد نجحت. فقد ترتب على العمل التبشيرى الذى قام به "بل وفراى"، أن أصبح أناس كثيرون يفهمون طبيعة الفن الحديث وقيمته، ولم يعودوا يعدونه شاذا أو مضحكا، بل إنهم أقلعوا عن العادات الإدراكية التى تأصلت فى النفوس نتيجة لتأمل الفن التقليدى، وبالتالى أصبحوا يدركون حيوية الفنانين "بعد الانطباعيين" ويتذوقونها. ولقد قال فراى، فى عبارة تجمع بين التواضع الشخصى

(١) المرجع المذكور، ص ١٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٠.

والميل الإنجليزى إلى الابتعاد عن المبالغة. إنه قد ترتب على جهوده وجهود غيره أن "أصبح يوجد فى الأوساط المثقفة اليوم اتجاه أذكى إلى حد ما من ذلك الذى كان سائدا فى القرن الماضى[1]." ومن المؤكد أنه مازال هناك الكثير مما ينبغى عمله. ولكن الفن الحديث، الذى كان فى وقت ما موضوعا لاحتقار وسخرية الجميع فيما عدا القلة النادرة، قد أصبح اليوم يرتكز على أرض ثابتة. بل إن أولئك الذين يعترفون بجهلهم به، يمتدحونه عن طريق إبداء إعجابهم بالإعلانات، وتصميمات المجلات والأثاث المنزلى، التى استعارت كلها الكثير من التصوير والنحت الحديثين.

° ° °

غير أن تأثير أية نظرية ليس دليلا على صحتها. ألا يمكن أن يكون للنظرية تأثير قوى على الرغم من كونها باطلة إن متناقضة منطقيا؟ الواقع أن بعض نقاد النزعة الشكلية قد عزوا انتشارها إلى مزيج من الميل إلى التحذلق - إذ أن من يستطيعون تذوق الفن الحديث أو الكلام عنه على الأقل، يثبتون أنهم ليسوا من "البسطاء" - والتعبيرات المبالغة فى الادعاء، مثل "الشكل ذى الدلالة". ويطلق الأستاذ دوكاس Ducasse على الشكليين اسم "المدمنين" الذين أصبحوا "حالات ميئوسا منها، يعتقدون - على عكس الواقع - أنهم هم العارفون المزودون بالنوع الوحيد الصحيح من البصيرة الجمالية، أو هم وحدهم السالكون فى هذا المضمار. ومن سوء الحظ أن هناك أيضا من يؤمنون بأن هؤلاء يتصفون بهذا الوصف، وأولئك هم السذج الذين يروعهم ويخيفهم الكلام المعقد عن الفن إلى حد أنهم لا يجرءون على الاعتراف بأن نفوسهم الجمالية هى نفوسهم الخاصة[2]."

غير أن من القسوة والخطأ أن ننبذ الشكليين على هذا النحو. فعندما تقرأ الأعمال النقدية التى كتبها فراى، بما فيها من أوصاف شديدة الحساسية والرفاهية للقيم الشكلية للفن، ولا يمكنك أن تشك فى أنه ينقل إليك تجربة شخصية أحس بها إحساسا عميقا. وقد كتب السير كينث كلارك Sir Kenneth Clerk، وهو ذاته ناقد مشهور، يقول:

---

(1) الأبصار والتصميم، ص٢٨٦.
(2) فلسفة الفن، ص ٢١٩.

"لكم حدث، وأنا أتأمل صورة فى صحبته (يقصد فراى)، أن استمتعت بوجه بديع، أو حركة ساحرة، أو ترابط ممتع .. وعندما أتلفت إلى صاحبى أجده يتململ ويتذمر من افتقارها إلى الإحكام الشكلى[1]."

وفضلا عن ذلك فلدينا شواهد مؤيدة مستمدة ممن يستمعون إلى الموسيقى بنفس الطريقة التى كان فراى ينظر بها إلى التصوير. فتجربتهم مشابهة لتجربته إلى حد بعيد. ذلك لأنهم يجدون فى الموسيقى "مجموعات متناسقة معماريا من العلاقات الضوئية[2]." والحق أن تذوق طريقة التنظيم الشكلى للوسيط الفنى، دون اعتبار للأمور الخارجة عن مجال التصوير أو الموسيقى، هو تجربة جمالية حقيقية أصيلة. وقد يبدو الحديث عن هذه التجربة غامضا أو متخذلقا فى نظر أولئك الذين يقبلون على الفن بطريقة مختلفة كل الاختلاف. وأنى لأذكر أن طالبا قد سأل بشىء من الحدة، أثناء مناقشة دارت حول المذهب الشكلى:

"ولكن إذا لم تكن تسمع قصة فى الموسيقى، فما الذى يمكن سماعه فيها"؟ إن على من ينظرون إلى الفن على هذا النحو واجبا ضروريا، هو أن يحاولوا أن يفهموا ويقدروا ما يقوله الشكليون.

والأهم من ذلك أن موقف فراى مثمر فى النقد الفنى. فهو يبرز ما ينطوى عليه العمل، ويلقى عليه ضوءا. ولو قرأت أحد انتقادات فراى لصورة معينة، ثم نظرت لهذه الصورة، لوجدت أن القيم التشكيلية والتصميمية التى وصفها موجودة فى العمل. وفضلا عن ذلك فإن أسلوبه فى النقد لا ينطبق على فن ما بعد الانطباعية وحده. فمن الجدير بالملاحظة أن النقد الذى يسير فى اتجاه النزعة الشكلية أخذ ينطبق فى الآونة الأخيرة على الفن التقليدى بدوره، أسفر فى هذا الميدان عن نتائج طيبة، إذ كشف عن قيم عجزت نظرية "المحاكاة" وغيرها من طرق النقد عن إدراكها. ولما كانت صحة أية نظرية فى الفن تتوقف إلى حد بعيد على فائدتها فى تحليل أعمال خاصة، فإن النزعة الشكلية تصبح لها فى هذا الصدد مكانة رفيعة.

* * *

---

(1) مقدمة كتاب "المحاضرات الأخيرة" لروجر فراى
"Lest Lectures" (N. Y., Macmillan, 1939) PP. XVI – XVII.

(2) فيرنن لى: أنواع من التجربة الموسيقية
Vernon Lec: "Varieties of Mussical Experience". In "Vivas & Krieger", op. cit, p. 302.

فلننتقل الآن من النقد الإيجابى إلى النقد السلبى للنزعة الشكلية.

١-أول نقد يوجه إلى الهيكل المنطقى للنظرية الشكلية. فهو يشير إلى عيوب التعريفات الأساسية للنظرية. كما عرضها "بل". ولعلك تذكر أن هذا الأخير يقول إن "الفن" يعرف على أساس وجود "شكل ذى دلالة" فى الموضوعات. ولكن إذا شئنا أن تكون لهذا التعريف قيمة معرفية، فلا بد من إيضاح معنى "الشكل ذى الدلالة". وإلا لكان هذا التعبير فارغا فى أساسه. وبالتالى يصبح التعريف كله فارغا بدوره. فعندئذ يبدو كأنه تعبر ذو معنى، مع انه فى واقع الأمر لا ينبئنا بشىء.

إن "بل" لا يقدم تحليلا مرضيا لمعنى "الشكل ذى الدلالة". ولكن من الواضح أنه لا ينظر إلى الشكل ذى الدلالة على أنه سمة موضوعية خالصة للعمل، وإنما هو يتصوره فى علاقته بالمشاهد - أى أن "الشكل ذا الدلالة" هو نمط الخطوط والألوان الذى يثير "انفعالا جماليا". وهذا هو أقرب موقف يتخذه بل نحو تعريف هذا اللفظ. ولكن كل ما يؤدى إليه ذلك هو أنه ينتقل بمشكلتنا خطوة إلى الوراء. فما هو "الانفعال الجمالى؟" لقد رأينا أن "بل" يعتقد أنه انفعال مختلف كل الاختلاف عن انفعالات "الحياة الواقعية". ومع ذلك فإن هذا موقف سلبى بحت. فليس يكفى أن يقال عن الله إنه ليس بشرا، أو عن السمكة إنها ليست من الثدييات. فإذا لم يقدم إلينا وصف تجريبى واضح "للانفعال الجمالى"، فلن نستطيع أن نعرف كيف نستخدم النظرية ونختبرها، بل لن نستطيع أن نعرف ما تقوله النظرية. ولكن آخر ما نستخلصه من "بل" هو أن ثمة دور منطقى (أو حلقة مفرغة) فى التعريفات الأساسية للنظرية - إذ يعرف الشكل ذو الدلالة "بالإشارة إلى "الانفعال الجمالى"، والعكس بالعكس.

والأسوأ من ذلك أن الدائرة (أو الحلقة) ضيقة جدا، إن جاز هذا التعبير "فالشكل ذو الدلالة" و "الانفعال الجمالى" يتركان دون تحليل، ولا تقدم معايير للاهتداء إليها تجريبيا. ومن الوسائل التى يمكن بها الخروج عن هذه الحلقة - وهى وسيلة متاحة لبعض النظريات - تعريف لفظ عن طريق مفاهيم مأخوذة من نظريات أخرى أو مجالات أخرى للبحث. وعلى هذا النحو تتحرك النظرية خارج دائرة ألفاظها الخاصة. مثال ذلك أن العلوم والسياسية قد تعرف ألفاظها الرئيسية عن

طريق مفاهيم مستمدة من علم الاجتماع، والاقتصاد، وعلم النفس، الخ. غير أن النزعة الشكلية لا تستطيع أن تفعل ذلك: فهى تسدّ أمام نفسها هذا الطريق بتأكيدها أن المعطيات التى تتعامل معها تنتمى كليةً إلى ميدان واحد فحسب من ميادين التجربة - هو الفن والتذوق "الخالص" - وبالتالى لا يمكن أن تُفهم بأية مفاهيم فيما عدا مفاهيمها الخاصة. لا جدال فى أن نوع الفن والتجربة الجمالية التى ينصب عليها اهتمام الكشليين موجودان، وهما ظواهر حقيقة أصلية. ومع ذلك فإن النظرية التى تسعى إلى تفسير طبيعتهما، فى الخطوة الأولى الحاسمة التى تتخذها، تنتهى إلى طريق مسدود محوط بالغموض.

ويبذل "بل" محاولة واحدة[1]. "لتوسيع" الدائرة بتقديم تفسير "للشكل ذى الدلالة". فهوة يقترح - وإن كان يفعل ذلك بطريقة غير قاطعة - أن يكون هذا الشكل" معبراً عن انفعال مبدعه[2]. ولكن هذه محاولة يتضح أنها تهدم نفسها بنفسها. ذلك لأنه يرى أيضاً أن "الشكل ذا الدلالة" يمكن أن يتمثل فى الطبيعة، أى فى موضوعات غير فنية[3]. فإن صح هذا، أمكن حدوث الشكل ذى الدلالة دون أن يكون "معبراً عن انفعال مبدعه"، إذ لا يوجد مثل هذا المبدع فى الطبيعة. فالتعبير الانفعالى لا يمكن أن يكون جزءا من معنى "الشكل ذى الدلالة"، لأن ما هو جزء من لفظ ينبغى أن يتمثل فى أى شيء يدل عليه اللفظ. وهكذا يظل معنى "الشكل ذى الدلالة" مفتقراً إلى الوضوح.

٢- هذه الصعوبات المنطقية تثير إشكالات أمام النزعة الشكلية من حيث هى نظرية فى النقد الفنى. ولقد رأينا أن فراى أحرز نجاحاً كبيراً فى القيام بتحليلات لأعمال محددة. ولكن هذا وحده لا يكفى بالنسبة إلى نظرية فى النقد. فلابد أن تقدم هذه النظرية معانى محددة المعالم لما هو "جيد" و"ردىء" فى ميدان الفن - أعنى ما هو "جميل"و "قبيح" - حتى يمكن تطبيق هذه الألفاظ بطريقة واضحة مفهومة، وإلا عجزنا - ببساطة - عن فهم ما يعنيه الناقد عندما يستخدم هذه الألفاظ التقويمية. كما ينبغى أن تعرِّفنا النظريات بالمبررات التى يستطيع الناقد

(١) سوف نعرض بعد قليل محاولة أخرى. انظر ص ٢٢٦- ٢٢٧ فيما بعد.

(٢) "الفن"، ص ٤٩؛ وانظر ص ٦١- ٦٢.

(٣) المرجع نفسه، ص١٣؛ وانظر أيضا ص ٥٣.

الالتجاء إليها تأييدا لرأيه فى أن هذا العمل "جيد" أو فى أنه "أفضل" من عمل آخر. فإذا لم تكن هناك مبررات صحيحة كهذه، فقد يكون نقده مبنيا على الهوى أو شخصيا فحسب، أى أنه لا يعدو عندئذ أن يكون تعبيرا مثل "أنا أحب هذا". ولكنه تعبير يتخذ طابعا معقدا. وحينئذ يكون حكمه التقويمى مفتقرا إلى السلطة، ولا يستطيع أن يطالبنا بشىء.

ومع ذلك، ففى هذه المسائل كلها، تخفق النزعة الشكلية .

إن "وظيفة الناقد" فى رأى بل" هى أن يبين كيف تكون "سمات الخط واللون وعلاقاتهما رفيعة .. أو معيبة[1]." ولكن كيف يستطيع الناقد أن يفعل ذلك، تبعا لنظرية "بل" الخاصة؟ إن اللوحة تكون "رفيعة" عندما يكون لها "شكل ذو دلالة". ومع ذلك فإن هذه العبارة الرئيسية لا يوجد لها، كما رأينا الآن، معنى واضح، ويعترف فراى نفسه بأنه لا يستطيع تفسير معناها[2]. وعلى ذلك فإن النظرية لا تقدم معيارا يمكن تطبيقه للتمييز بين الفن الجيد والردىء. فمن المؤكد أنه ليست كل العلاقات الشكلية للخط واللون ذات قيمة فنية. وكثيرا ما يأبى فراى أن يعزو قيمة "تشكيلية" إلى أعمال معينة، كما فى النماذج التى أوردناها من قبل لنقده. ومع ذلك فإن النزعة التشكيلية لا تقدم طريقة يمكن تطبيقها لتحليل الأعمال الفنية على نحو يتيح ملاحظة ووصف وجود القيمة أو غيابها فيها. وهناك صعوبة أخرى ترتبط بهذه الصعوبة، فالنزعة الشكلية تعرف "الفن" على أساس "الشكل ذى الدلالة"، والشكل ذو الدلالة له دائما قيمة جمالية. وعلى ذلك فإن كل الأعمال التى يصح أن يطلق عليها اسم "الفن"، تبعا لهذا التعريف، "جيدة". ولا يمكن أن يكون ثمة موضوع يجمع بين كونه "فنيا" و"رديئا" معا. فإن كان يفتقر إلى "الشكل"، لم يكن "فنا" فحسب، وفى هذا شىء من المفارقة - إذ أننا نتحدث عادة عن عمل فنى "متوسط القيمة" أو "ضئيل القيمة". ولكن الصعوبة الكبرى لا يمكن فى هذه المفارقة. ذلك لأن رغبتنا فى وصف الموضوع الذى يفتقر إلى الشكل ذى الدلالة بأنه "فن ردىء" أو "لا فن" هى مسألة لفظية. والمسألة الأساسية هى مسألة الواقع - أعنى:

---

[1] المرجع نفسه، ص ١٦٩.

[2] الابصار والتصميم، ص٣٠١ - ٣٠٢.

ما الذى يتسم به تركيب الصورة أو العمل النحتى، ويجعله جيدا، ويميزه تبعا لذلك عن الموضوعات الأخرى التى لا تتسم "بالشكل"؟

إن بل وفراى يذهبان فى مواضع متعددة من كتاباتهما إلى أن العمل يتسم بالشكل ذى الدلالة إذا كان يثير فى المشاهد المنزه عن الغرض "انفعالا جماليا". وهكذا يكتب "بل" قائلا: "عندما أقول أن الرسم ردىء، أعنى أننى لا أتأثر بهيكل الأشكال التى تؤلف العمل الفنى[1]." وفى استطاعتك أن تدرك بسهولة النتائج الضارة لهذا الرأى. فإذ كانت الانفعالات الشخصية هى معيار القيمة، ومعيارها الوحيد، لوجدنا أنفسنا إزاء تعدد لا ينتهى من الحاكم النقدية. فلما كان العمل الفنى الواحد يمكن أن "يؤثر" فى الناس المختلفين على أنحاء متباينة تماما، وفى بعض الأحيان لا يؤثر فيهم على الإطلاق، فإنه يكون من محاسن الصدف أن يتفقوا على أى شىء. غير أن هذا ليس أهم اعتراض. فليس هدف النقد هو الوصول إلى اتفاق فحسب، وإنما المهم، سواء اتفقنا أو لم نتفق، هو أن نكون قادرين على تقديم مبررات ندافع بها عن أحكامنا. فليس يكفى أن نطلق العنان لعبارات متعلقة بحياتنا الخاصة، تدل على الطريقة التى نشعر بها، إذ أننا لو فعلنا ذلك، لما كان لأى حكم من الصحة ما يزيد أو ينقص عما لأى حكم آخر، بحيث أننا، عندما نتبادل الآراء النقدية، نكون أشبه بالأطفال حين يتصايحون: "إنها هكذا"! - "إنها ليست هكذا"! ويظلون يكررون ذلك إلى مالا نهاية وليس فى استطاعتنا أن نخرج من هذا الطريق المسدود إلا إذا تمكنا من الإشارة إلى سمات معينة فى العمل ذاته، وإثبات أنها تجعل العمل جيدا بحق. فعلى هذا النحو وحده نستطيع أن تثبت أن استجابتنا الانفعالية لها ما يبررها، وإن العمل يستحق موافقتنا وتقديرنا. ولكن النزعة الشكلية، كما رأينا من قبل، لا تبين للناقد كيف يستطيع أن يفعل ذلك.

وهكذا فإن النزعة الشكلية، من حيث هى نظرية فى النقد، تؤدى إلى اللامعقولية والعقم. فلا عجب إذن أن نجد "بل" يقول، بناء على نظريته: "ليس أمام الناقد ما يفعله، إزاء العمل الفنى، أكثر من أن يقفز طربا[2]." والواقع أن الممارسة

---

(1) "الفن"، ص٢٣٢.

(2) "منذ سيزان" Since Cezanne ص ١٥٨؛ وانظر أيضا ص ١٠٠

العملية للنقد لدى بل وفراى، أعنى انتقاداتهما للفن "بعد الانطباعى"، كانت سليمة مفيدة. لأنها لفتت الأنظار إلى سمات فى العمل كان الكثيرون يتجاهلونها أو يسيئون فهمها، ولأنها وصفت هذه السمات بحماسة وبطريقة بارعة. غير أن نظريتهما النقدية ليست على مستوى ممارستهما للنقد[1]. فهى لا توضح مصطلحاتها الرئيسية، ولا تقدم معايير موضوعية للتقدير، تؤدى إلى مأزق من الفوضى النقدية. وأسوأ المفارقات هو أن الرأى النقدى لأى شخص سيكون، فى هذه الفوضى، معادلا فى قيمته لرأى أى شخص آخر. ومن المؤكد أن هذه نتيجة لا يود أن يقبلها بل وفراى، اللذان اتهمهما الكثيرون بالتحذلق، واللذان كانا يتحدثان باستخفاف عن "الجماهير الغفيرة"، "والإنسان العادى".

٣- رأينا الآن أن للنزعة الشكلية استبصارات أصيلة هامة، ولكنا رأينا فى الوقت ذاته أن صياغتها لهذا الاستبصارات فيما يفترض أنه متماسكة، هى صياغة تشوبها عيوب كثيرة. الواقع أن النزعة الشكلية ليست هى وحدها النظرية التى توصلت إلى حقائق هامة، ولكنها وجدت من العسير التعبير عن هذه الحقائق بطريقة منهجية من خلال مصطلحات عقلية دقيقة. "فالاستبصار"، كما لاحظ الفيلسوف وليم جميس، كثيرا ما يسبق "البرهان" ويتجاوز نطاقه.

فلنترك الآن جانبا عيوب النزعة الشكلية من حيث هى مذهب نظرى، أو بوصفها أساسا للنقد الفنى، ولنبحث بطريقة نقدية فى الفكرتين المتلازمتين اللتين لا تقوم للنزعة الشكلية قائمة بدونهما - وهما أن الفن الجميل هو فى أساسه تنظيم شكلى للوسيط، وأن التجربة الجمالية لا تعدو أن تكون التذوق المنزه عن الغرض لهذه الأشكال. وسيكون موقفى العام إزاء النظرية الشكلية هو نفس الموقف الذى اتخذ إزاء نظريات فلسفية أخرى، وهو أنها "على صواب فيما تؤكده، وعلى خطأ فيما تنكره". فتصورها للفن والتجربة الجمالية هو، فى حدوده الخاصة، تصور مشروع وهام، غير أنه محدود. فليس للنزعة الشكلية الحق "فيما تنكره" - أعنى

---

(١) كتب فراى فى رسالة له يقول: "أن تحليلاتى للخطوط الشكلية، والتعاقبات، والإيقاعات، إلخ، ليست إلا عوامل تساعد الشخص غير الخبير على تأمل الشكل- فهى لا تفسر" " - مقتبس من كتاب فرجينيا وولف: "روجر فراى: سيرته" ص. ٢٣٠

Virginia Woolf: "Roger Fry, ABiography". (N.Y., Harcurt, Brace, 1940). Radef

فى استبعادها لكثير مما يعد فنيا فى العادة. وتضييقها الشديد لنطاق التجربة الجمالية.

* * *

فلنبدأ بأن نتساءل عن السبب الذى يدعو الشكليين إلى تضييق الفن والتذوق "الخالص" إلى هذا الحد الشديد. فلماذا كانوا على استعداد لاستخلاص النتيجة القائلة إن قدرا كبيرا من التصوير والنحت الغربى. ومعظم ما يعد عادة "استمتاعا جماليا"، ينبغى أن يستبعد على أساس تعريفاتهم؟

إن آراءهم ترتكز آخر الأمر. كما رأينا أكثر من مرة. على تجربة "الانفعال الجمالى". فتبعا لكون المدرك يشعر "بانفعال جمالى خالص"، يتحدد ما إذا كان الموضع له "شكل" وبل يتحدد نفس معنى "الشكل" فى الفن. وهم يرون أن هذه التجربة. التى هى نوع التجربة الوحيد الذى يعدون جماليا بحق، لا يمكن ممارستها إلا إذا كان المشاهد يدرك شكلا مجردا. فلماذا؟ لأنه إذا كان يدرك عملا تمثيليا. فإنه سيرجع أشكاله إلى العالم الذى أتت منه [1]." وعندئذ يكون قد "استخدم الفن أداة لانفعالات الحياة [2]." وعلى ذلك فمن الواجب أن نتجاهل الموضوع التمثيلى، أو ننظر إليه على أنه" لا يمثل شيئا على الإطلاق"، خشية أن تضيع منا التجربة الجمالية "الخالصة".

وعلى ذلك فإن لب الحجة التى تركز عليها النزعة الشكلية هو أن التجربة الجمالية لا يمكن حدوثها ألا عندما يكون العمل الفنى شكليا، أما عندما يكون تمثيليا، فإنا نستجيب له كما لو كان الموضوع "حياة واقعية"، ومن ثم فإننا نشعر "بالانفعالات العادية للحياة" وهذا الرأى الأخير هو الذى أود الآن أن أعترض عليه.

هل الموضوع – أى الشىء أو الحادث الذى يصوره العمل الفنى – مجرد شبيه بالأنموذج الموجود فى التجربة المألوفة، والذى يكون الموضوع ترديدا له؟ إن لم يكن كذلك، فإن استجابتنا له لن تكون هى نفس استجابة "الحياة الواقعية". والواقع أن موضوع العمل الفنى ليس مجرد نسخة من الموضوع المناظر له خارج الفن.

---

(1) "الفن"، ص ٢٩.

(2) المرجع نفسه، ص ٣٢.

وكما كـان علينـا أن ننبـه إلى هـذه الحقيقـة فـى معـرض نقدنـا لنظريـة "المحاكـاة" البسـيطة"، فكذلـك ينبغـى علينـا الآن أن نذكـر أنفسـنا بـها عنـد تحليلنـا للنظريـة الشكلية.

إن الفـن يستطيـع أن يستعيـن، ويستعين بالفعـل، بحـوادث "الحيـاة الواقعية" - كعذاب المسيح، أو غزو نابليون لروسيا. غير أن تمثيليـة "للحيـاة" يغدو جزءا من موضع منطو على ذاته يفصل عن بقية التجربـة. فللعمـل الفنـى، كمـا قـال أرسطو، "بداية، ووسط، ونهاية". وفى داخل العمل ذاتـه يكتسـب الموضـوع دلالـة خاصة به، تختلف كل الاختلاف عن دلالة الأنموذج التاريخى. ففى العمـل يعـرض الموضوع داخل بنـاء حسـى وشـكلى وخيـالى كـامل، ويتداخـل فـى "الجسـم" الفنـى للعمل. وعلى هذا النحو يكتسب حيوية و"معنـى" لا يملكـها أنموذجـه فـى "الحيـاة الواقعية. بل إن "معنى" الموضوع، عندما يقدم إلينـا مـن خـلال وسـيط كـالتصوير أو الأدب، لا يمكن أن يفهم أو يدرك على أى نحو آخر. فهو عندئذ يتسم بتلك الكثافة والحيويـة الخاصـة التـى يكتسبها عندمـا يكـون جـزءا لا يتجـزأ مـن العمـل الفنـى المحدد، والتى يفقدها عندما ينتزع من العمل الكلى وينظر إليه بمعزل عنـه. فـالقول إن لوحة رنوار "الفتاة وصفيحة الماء" تمثل فتاة صغيرة تلبس رداء أزرق وفـى شـعرها شريط، قد يكون قولا صادقا، ولكنه لايمثل كل ما تنطوى عليه اللوحة. بل إن دلالة موضوع اللوحة لا يمكن أن تفهم إلا حين ننظـر إلى الموضـوع كمـا عـبر عنـه الفنـان، الذى وضعه داخل تركيب لونى معين، وأضفى عليه سحرا وجاذبية مميزة.

هذا التمييز الهام بين الموضوع كما هو فى "الحيـاة الواقعيـة" والموضـوع كمـا يمثل فى الفـن، قـد أكـده النـاقد أ. س. بـرادلى فـى بحثـه الرائـع: "الشـعر لأجـل الشعر[1]." فبرادلى يميز (مستخدما ألفاظا مختلفـة عـن تلـك التـى اسـتخدمتها) بـين "موضـوع" العمـل (Subject) و "جوهــره" (Substance) (ولنلاحـظ أن اهتمامـه الأساسى منصب على الشعر). فالموضوع هو ما يتعلق به العمل، وهـذا أمـر يمكـن أن يحدد بمعزل عن العمل ذاتـه. ويضـرب بـرادلى لذلـك مثـلا بقولـه أن مـن الممكـن أن

(1) لابد لنا من الثناء على كل من ريـدر Rader، وفيفاس وكريجر المذكورين من قبل،لأنهما أعادا طبع هذا البحث الدقيق الجاد لأشد موضوعات علم الجمال تعقيدا فى الكتابين اللذين أشرفا على نشرهما، واللذين ورد ذكرهما من قبل، فى ص ٣٣٥ - ٣٥٦ - ٥٧٧ من هذين الكتابين على التوالى.

يعرف المرء من كتاب مدرسى فى الأدب الإنجليزى أن "موضـوع" "الفـردوس المفقـود Paradise Lost" هو سقوط الإنسان، دون أن يضطر إلى قراءة العمل الشعرى نفسه. وعلى ذلك فإن الموضوع "ليس، من حيث هو كذلك، فـى داخـل القصيـدة، بـل هـو خارجـها[1]." أما الموضـوع كما يعـالج فـى القصيـدة، وعندمـا يتحـد بمـا يسـميه برادلى "بالشكل"، فهو "الجوهر[2]." ولا يمكن معرفـة "الجوهـر" إلا بقـراءة القصيـدة. على أن الموضوع، كما يقول برادلى، لا يستطيع أن يضمن قيمة القصيدة. فمـن الممكـن كتابه قصيدة أو دراما رديئة عن سقوط الإنسان. ومع ذلك فإن كل ما يثبتـه هـذا هـو أن "الموضوع لا يحسم شيئا، ولكن ليس معنـى ذلـك أنـه لا يسـاوى شـيئا[3]." (كمـا يزعم الشكليون). فهناك بعض الموضوعات، كسقوط الإنسان، يمكن أن تكتسب عمقـا وعظمة عندما تصبح جوهرا لعمل مثل "الفردوس المفقود". ولكن هـذا لا يصـدق علـى الموضوع التافه. ونستطيع أن نلاحظ أن رأى بـرادلى يجـد دعامـة مـن إجمـاع الـرأى النقدى، الذى يحتفظ بأعظم قدر من المديح للأعمال ذات الدلالة الإنسانية الكبرى، ولاسيما التراجيديا. وعلى أية حال فإن تحليل بـرادلى يظـهر بوضـوح أن طبيعـة مـا يتمثل فى العمل الفنى وقيمته الجمالية تختلـف تماما عمـا همـا عليـه خـارج نطـاق الفن.

فلنستخدم هذه النتيجة فى الرد علـى النزعـة الشـكلية. فـإذا كـان الموضـوع الممثّل (أو "الجوهر" عند برادلى) مشابهاً "للحياة الواقعية"، ولكنه متميز عنها تماماً، لأنه جزء داخل فى تكوين. العمل الفنى المنطوى على ذاته، فإنا لا نراه أو نستجيب له مثلما نرى الأنموذج فى "الحياة الواقعية" أو نستجيب له. بـل إننـا نـدرك العمـل جمالياً[4]، أى ندركه بطريقة منزهة، دون أى اهتمام خارج عن نطـاق فعـل الإدراك. ومن هنـا فـإن اهتمامنـا لا يكـون "عمليـاً". فـالعمل الفنـى يحبـط اسـتجابة "الحيـاة

---

[1] أ. س. برادلى: محاضرات أكسفورد فى الشعر، ص٩.
A. C. Bradley: Oxford Lectures on Poetry (London, Macmillan, 1909).

[2] المرجع نفسه، ص ١٢.

[3] المرجع نفسه، ص ١١.

[4] انظر الفصل الثانى من قبل

الواقعية" والقصص التى يصورها متضمنة ومعبأة - إن جاز هذا التعبير - داخل "إطار" العمل. وبذلك يحال بين حوادثه وبين التفاعل مع حوادث التجربة المعتادة.

ومع ذلك فإن الفن الذى يستخدم موضوعاً قد يؤدى بالمشاهد إلى اتخاذ موقف غير الموقف الجمالى. فنظراً إلى أن هذا الفن يمثل أناساً وحوادث تذكّر المرء "بالحياة" الواقعية". فإن المشاهد قد يستجيب كما لو كان الموضوع منتمياً إلى "الحياة الواقعية". ويبدو أن الشكليين يذهبون إلى أن هذا ينبغى أن يحدث دائماً وبالتالى يرون أن تجربتنا لا يمكن أن تكون جمالية إلا إذا لم يكن العمل "يشبه" أى شىء. ومن المؤكد أن هناك أناساً كثيرين يتميزون على وجه التخصيص بذلك النوع من التجربة الذى يحذرنا من الشكليون. فهم لا يستجيبون إلا للموضوع المصوَّر - أعنى الفتاة الجملية. أو الموضوع الوطنى أو الدينى - منفصلاً عن العمل الكامل. وعندئذ تكون تجربتهم غير جمالية - إذ تكون لديهم مشاعر دينية، أو يميلون إلى اتخاذ موقف عملى، أو حلم يقظة، وما إلى ذلك. والعلامة التى يتميز بها مثل هذا الشخص هى أن تجربته تكون فى أساسها واحدة ، أيا كان نوع العمل الفنى، ما دام لهذا العمل موضوع معين. فعلى الرغم من أن اللوحات التى تصور صلب المسيح ليست كلها قطعاً جيدة من الوجهة الفنية، فإن هذا الشخص يحس بنفس النوع من الانفعال سواء أكانت اللوحة عظيمة أم تافهة. فمن الواضح أن ما يستجيب له هو الحادث التاريخى، أو "الحياة" لا الفن.

وفى مقابل ذلك، فإن الإدراك عندما يكون جمالياً بحق، لا يُرى فيه الموضوع منفصلاً عن التركيب الحسى والشكلى للعمل، بل مندمجاً فيه. وعندئذ يتركز الانتباه على العمل الفنى، لا على الحادث التاريخى. وعندما يكون العمل ناجحاً، يتخذ الموضوع دلالة يختص بها العمل وحده، كما رأينا من قبل. وعلى الرغم من أن فراى كان يعتقد أحياناً أن "الفكرة الدرامية" و"التصميم التشكيلى" متعارضان تعارضاً كامناً، فإن هناك مواضع كثيرة فى نقده يصف فيها "اندماجهما". ومن هذا القبيل قوله: "عندما ... ننظر إلى لوحة "إرميا" لميكلانجلو. وندرك الاندفاع الذى لا يقاوم، الذى تكتسبه حركاته، نحس بمشاعر قوية من التبجيل

والخشوع[1]." ولنتأمل بالمثل هذا الوصف للوحة رمبرانت "المرأة العجوز": "إن النمط اللونى يعتمد أساساً على الألوان البنية الذهبية المحتشمة - وهى ألوان من النوع الذى نجده فى الأشياء القديمة المعتقة .. والإضاءة توحى بالغسق ... والعناصر (التمثيلية) لا يمكن أن تثير جزءاً من الاستجابة التى نشعر بها إزاء .. العمل وهذه العناصر. التى يؤيدها ويرددها ويوسعها ويصاحبها اللون والضوء واتساع السطح .. هى التى تثيرنا على اعمق نحو[2]".

. . .

لقد حاولت أن أبين أن استجابتنا للفن التمثيلى ليست هى استجابة "الحياة الواقعية". فللموضوع فى العمل الفنى أهمية مميزة كامنة. يفتقر إليها أنموذجه. وفضلا عن ذلك فإن تجرد العمل من التجربة الجارية يشجع على الإدراك المنزه عن الغرض. كذلك فإن الموقف الجمالى "متعاطف"، يتجه إلى تذوق كل شىء يتألف منه العمل الفردى، وبالتالى فهو لا يستجيب للموضوع وحده. بل للموضوع كما يتجسد فى الوسيط الفنى. فالتمثيل يمكن أن يكون مضادا للاستجابة الجمالية بالنسبة إلى أولئك الذين لا يهتمون إلا بالموضوع. غير أنه لا يكون بالضرورة وعلى الدوام مضادا للاستجابة الجمالية.

فإذا كنا نستطيع أن نحتفظ بالموقف الجمالى أثناء تأملنا للتصوير والنحت التمثيلى، فلا بد أننا نستطيع ذلك فى حالة الأدب بدوره. فالأدب يستمد موضوعاته من "الحياة" وكما قال الأستاذ ويمزات Wimsatt، فإن "الشعر يتحدث عن فرانكى وجونى، اللذين كانا محبين". ولكنا نستطيع أن نسمع قصة "فرانكى وجونى" دون أن نتأثر إلى حد أن نسرح فى حلم يقظة عاطفى أو نقوم بسلوك عملى. كما أن "بل" ليس على صواب عندما يقول إن تجربتنا ينبغى أن تكون غير جمالية إذا كان علينا، لكى نتذوق العمل. أن نجلب معنا .. من الحياة .. "أية" معرفة متعلقة بأفكارها وشئونها". فكل شىء يتوقف على كون هذه المعرفة تتيح لنا أن نتأمل، بفهم وتمييز، ما يوجد داخل العمل، أو ما إذا كنا نستخدم العمل "حافزا" أو دافعا

---

(1) "الرؤية والتصميم"، ص ٣٥. وانظر أيضا ص ١٦٦ - ١٦٧، ٢٦٨، ٣٠١.

(2) وولتر آبل: التمثيل والشكل. ص١٢٥، ١٢٨، ١٢٩.
Walter Abell: Representaton and Form (N. Y., Scribner's 1935).

إلى التدبر فى "أفكار الحياة وشئونها". وبذلـك يضيـع اهتمامنـا بـالعمل ذاتـه. فمـن الممكن أن يؤدى ما "نجلبه معنا مـن الحيـاة" إلى دعـم الموقـف الجمـالى. وليـس مـن الضرورى أن يقضى عليه.

وعلى ذلك فهناك تشابه هام بين طريقة اهتمامنا بالأدب وبـالفن التجريـدى معاً فنحن نُقبل على نوعى الفن هذين بتجرد وتعاطف جماليين. ولكن من الواجـب، تبعاً للرأى الشكلى، أن نستبعد الأدب والتصوير التمثيلـى مـن مجـال الفـن والإدراك الجمـالى. أو أن نقتصر علـى الاهتمـام بتجربـة "القـوام Shape " الأدبـى والقـالب التشكليى (Plastic Form). فالتعريف الشكلى "للفن" و"التجربة الجمالية " أضيق مما ينبغى. وهذه النظرية ليست أداة فعالة لتحليل الموضوعات الكثيرة المختلفة التـى تعد عادة أعمالاً فنية. وللاسـتمتاع بـها. وإنمـا ينبغـى لهـذا الغـرض أن نـأخذ فـى اعتبارنا الموضوع، الذى تكتفى النظرية الشكلية باستبعاده. وكذلك كل القيم المرتبطـة به.

إن النظرية الشـكلية تخفـق فـى هـذه النواحـى الحاسمـة لأنـها تضـع بـين المتقـابلات تضـاداً أقـوى ممـا ينبغـى: فأمـا أن تكـون هنـاك تجربـة جماليـة بـالفن التجريدى غير التمثيلى، وإما ألا تكون هناك تجربة جمالية على الإطلاق. ولكـن لـو كانت المناقشة السابقة صحيحة، لكان التقابل فى الواقع أعقد من ذلك. فمن الممكـن أن تكون هناك تجربـة جماليـة لفـن تمثيلـى لـه أهميـة وطرافـة كامنـة. صحيـح أن تعريفات الشكليين، شأنها شأن أية تعريفات أخرى، لا يمكن أن توصف بالصدق أو الكذب، ومن ثم فلا يمكن تفنيدها. ولكن إذا أمكن إثبات أن تعريفـاً معينـاً يتجـاهل وقائع تجريبية مؤكدة، وإذا لم يكن مرشـداً لمزيـد مـن البحـث فـى الواقـع، فعندئـذ يكون قد ثبت بطلانه، بقدر ما يمكن إثبات بطلان أى تعريف.

إن ما دفع بل وفـراى إلى وضـع النظريـة الشـكلية فـى الفـن هـو تجربتـهما الخاصة فى "الانفعال الجمـالى"، الـذى لا تثيره إلا النواحـى الشـكلية للفـن، وهـى النواحى التى أرادا أن يلفتا إليها أنظار الآخرين. ولأكرر ما قلتـه مـن قبـل، وهـو أن هذه التجربة نوع حقيقى هـام مـن التجربـة الجماليـة التـى يمـر بـها الكثـيرون إزاء الموسيقى والفن التجريدى. وربما ساعد الفصل الحالى على جعل القـارىء علـى وعـى

بهذه التجربة. وعلى إعداده لممارستها. ولذلك بتنبيهه إلى سمات للفن ربما كان يتجاهلها من قبل. غير أن تذوق العلاقات الشكلية ليس ألا نوعاً واحداً من التجربة الجمالية. وقد ذهب الشكليون أبعد مما ينبغى حين أكدوا أن هذا هو النوع الوحيد من التجربة الجمالية. فمن الممكن بالفعل أن تكون التجربة الجمالية "انفعالاً خالصاً". ولكن من الممكن أيضاً أن تكون أموراً كثيرة أخرى. وتظل مع ذلك جمالية بالمعنى الصحيح. وبالمثل فإن الفن الجميل يمكن أن يكون تجريدياً تماماً. ولكن من الممكن أيضاً أن يكون أموراً كثيراً أخرى. ففى استطاعته أن يستعير من "الحياة الواقعية" ويصورها ويوضحها. ويظل مع ذلك محتفظاً باستقلال وقيمته.

* * *

وربما كان الخطأ الذى وقعت فيه النظرية الذى وقعت فيه النظرية الشكلية هو أنها. كبعض النظريات التى بحثناها من قبل. تقدم تعريفاً "للفن" يُستخدم فى الدعوة إلى ما ينبغى أن يكون عليه الفن. فإذا كانت الشكلية دعوة كهذه. ففى استطاعتنا أن نلاحظ أن بعض نقادها يعتقدون أنها أخفقت فى ذلك. ويذهب هؤلاء النقاد إلى أنها أخفقت فى الناحية الحاسمة - وهى الممارسة الفعلية للفنانين المبدعين. فهؤلاء النقاد يشيرون صواباً أو خطأ (وربما لم يكن الأوان قد آن بعد لكى نقرر إن كان الأمر هذا أو ذاك)، إلى أن المصورين والنحاتين أخذوا يتخلون الآن عن الفن التجريدى لأنهم وجدوا أن ما يستطيع هذا الفن التعبير عنه أضيق مما ينبغى. وهم الآن يعودون إلى الفن التمثيلى الذى يستطيع هو وحده أن يصل إلى تلك "الدلالة الإنسانية" التى يأباها الفن التجريدى على نفسه. وإنه لطريف حقاً أن نرى التطورات التى ستسير فيها الفنون البصرية خلال الأعوام القادمة.

٤- "الفن" و"الحياة" - مرة أخرى:

كنا طوال تحليلنا للنظرية الشكلية نفترض مقدماً تمييز "بل" بين "الفن". بانفعالاته الفريدة التى لا يمكن التعبير عنها، و"الحياة"، "بمشاغلها وشهواتها البشرية[1]." وقد رأينا كيف أنه ليس من الضرورى سلب العمل التمثيلى حقه فى أن يُعد "عملاً فنياً" أو "موضوعاً جمالياً". ولكنا لم نناقش ادعاء الشكليين بأن الفن غير

---

(١) "الفن"، ص ٧١.

التمثيلى وتذوقه منفصلان تماماً عن التصرفات والمشاعر المألوفة فى الحياة اليومية. فلنختبر الآن هذا الادعاء.

ولأبدأ بأن أشير إلى فكرة تَرِد فى كتابات. ولم أذكر عنها شيئاً حتى الآن. هذه الفكرة هى فى الواقع من أغرب ما يقوله الشكليون. وأشده مفارقة. فيبدو أنهم ينزلقون وسط كتاباتهم إلى نوع من نظرية "المحاكاة" التى هى النقيض التام للنزعة الشكلية. ذلك أنهم يؤكدون أن الفن التجريدى يكشف عن "حقيقة" خارجة عن نطاق العمل الفنى ذاته. وفى نفس الوقت الذى يدعون فيه إلى الانفصال التام بين "الفن" و"الحياة". نراهم يؤكدون أيضاً أن الفن يكشف حقائق. بل حقائق هامة. عن "الحياة". وهكذا يقول "بل" إننا عندما ندرك الأشكال "نصبح على وعى بالحقيقة الأساسية. بالإله فى كل شىء. بالكلى فى الجزئى .. أعنى ما يوجد من وراء مظهر الأشياء جميعاً[1]." ومن المؤكد أن هذا قول شديد الغموض، بل ربما كان غامضاً إلى حد ميئوس منه، ومن هنا كان من الطبيعى أن يتخذ كلام "بل" عنه لهجة الدفاع[2]. غير أن الشكليين الآخرين يدعون هذا الشىء نفسه تقريباً. مثال ذلك أن فراى يتحدث عن ذلك الطابع الخاص للحقيقة[3]." فى التجربة الجمالية. كذلك أصبح الفنانان كانديسكى وموندريان Mondrian. اللذان عاشا فى القرن العشرين شبه صوفيين فى وصفهما لقدرة الفن التجريدى على كشف "القوة الروحية الموضوعية فى العالم[4]."

ويؤدى ذلك إلى إيجاد نوع من عدم الاتساق المنطقى مع فكرة "النقاء" الفنى"، وهو أمر ينبغى أن سحب على النظرية الشكلية. ومع ذلك فقد تكشف أخطاء المفكر النظرى، أحياناً، عن حقائق هامة. فمن الجائز أن الشكليين أعطونا مفتاحاً نقرر به إن كان فن ما بعد الانطباعيين منفصلاً تماماً عن "الحياة". فلنبحث إذن، على التوالى، فى الفن" التجريدى"، الذى يظل فيه بعض التشابه الذى يمكن

---

(١) المرجع نفسه، ص ٦٩. وانظر أيضاً ص ٥٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ٧٠: وانظر أيضاً ص ٢٨١.

(٣) "الرؤية والتصميم"، ص ٣٠٢.

(٤) فرنسيس بلانشارد: الابتعاد عن التشابه فى نظرية التصوير. ص ١٣٥
Frances B. Blanshard: "Retreat from Likeness in the Theory of Painting", 2nd ed. (Columbia U. P., 1949).

ملاحظته. حتى وإن يكن تشابها ضئيلا فحسب. مع الموضوعات المعتادة. وبعد ذلك في الفن" اللاموضوعي nonobjective". الذى لا يوجد فيه موضوع على الإطلاق.

إن الفن التجريدى" يحرِّف" أنموذجه. ويظهر ذلك بوضوح تام في الأساليب الحديثة. كالتكعيبية. التى تجزأ فيها الوجوه والأجسام إلى سطوح كثيرة. ولكن استخدام " التجريف" لا يبدأ بفن ما بعد الانطباعية. وإنما يوجد طوال التاريخ الطويل للفنون البصرية. ومن الأمثلة الواضحة. التى قد يكون القارئ على علم بها. تلك الأجسام المدودة إلى حد غير عادى. التى صورها إلجريكو El Greco. والتجريف. سواء حدث في الفن التقليدى أم في الفن الحديث. يضفى على موضوع التصوير طرافة وحيوية. فهو الذى يضفى عمقا انفعاليا على قديسى إلجريكو. وهو الذى يجعل للأقنعة الأفريقية رونقها الخاص. ويضفى على لوحات موديلياني modigliani سحرها . (انظر اللوحة رقم ١١).

ولكن الأمر الذى يهمنا أن ندركه الآن هو أننا لم نكن لنعرف أن الموضوع محرَّف، وبالتالى لم نكن لنستمتع بالعمل كما نستمتع به فعلا، ما لم نكن نعرف شكل الأنموذج الذى ينتمى إلى " الحياة الواقعية" . فنحن لا نستطيع أن نعرف أن الشيء " محرَّف"، ما لم يكن لدينا معيار معين لما يبدو عليه حين لا يكون محرفا. وعلى ذلك فنحن لا نستطيع تذوق العمل إلا إذا كانت لدينا معرفة إدراكية معتادة بالطريقة التى يبدو عليها الناس والأشجار عادة. وعلى ذلك فهناك جسر يوصل بين الفن التجريدى وبين الواقع المعتاد"[1]. فلنتأمل قطعة برانكوزى Brancusi المشهورة "طائرة فى الفضاء" انظر اللوحة ٧). إننا لو تأملنا هذا العمل على النحو الذى يوحى به عنوانه، لا على شكل لا موضوعى فحسب، لأدركنا التقارب المثير الغريب بينه وبين ما تبدو عليه الطيور. صحيح أنه لا يبدو "مشابهاً" لأى طائر. ومع ذلك ففيه بساطة الطائر المحلق ورشاقته. والعمل النحتي واضح، قاطع، لا لبس فيه، شأنه شأن المسار الذى يتخذه الطائر حين يشق الهواء. فليس في وسعنا أن نعجب بهذا

---

(١) ليوستينبرج:" العين جزء من الذهن".
Leo Steinberg: "The Eye is a Part of the Mind", Pertisan Review, XX (1953), 207.

العمل، ونستمتع به إلا إذا رفضنا رأى "بل" القائل "إننا لسنا بحاجة إلى أن نجلب معنا أى شىء من الحياة". فالفن التجريدى إذ يعزل التجربة التى يحققها بالتحريف ويهذبها، يكشف لنا عن "الحياة". ولكن على نحو أوضح وأكثر حيوية مما تتكشف عليه الحياة عادة.

وأود أن أدلى بحجة مماثلة فينما يتعلق بالفن" اللاموضوعى". وإن كان يبدو هنا أننا نصادف صعوبات خطيرة فى إثبات وجود أية علاقة مع "الحياة". فالتكوين الهندسى الخالص لمستطيلات ملونة، كما فى لوحات موندريان (انظر اللوحة رقم ٢١) لا "يشبه" أى شىء، ولا يمكن أن يقال عنه إنه يحرِّف "موضوعاً طبيعياً". أليس هو إذن "نقياً" تماماً؟

هنا قد يكون الشكليون مرشدين لنا. فروجر فراى، حين يصف الكتلة بأنها "عنصر فى التصميم"، يكتب قائلاً إن العمل عندما يتصف "بالقصور الذاتى inertia" فإنا نشعر "بقوة مقاومة الحركة ... وتعمل تجربتنا للكتلة فى الحياة الفعلية على توجيه رد فعلنا التخيلى على مثل هذه الصورة"[1]. فاللوحة أو العمل النحتى اللاموضوعى، لا يكشف عن الكتلة بوصفها سمة لموضوع ما، كالجبل أو المنضدة، لكن عندما يجسد العمل كتلة، فإنه يعرض أمامنا صفة مشتركة بين معظم الموضوعات التى نتصل بها فى التجربة المعتادة. وهذا يصدق أيضاً على "الإيقاع" و"التوتر"، والحركة"، عندما تُرسم هذه فى الخطوط الخارجية والنماذج التى يتألف منها العمل. فهذه صفات يتسم بها عدد كبير من الأشياء والحوادث المألوفة لنا، ولكنها، أصبحت ألان معزولة عن سياقها المعتاد - أعنى إيقاع نشاط محدد، أو توتر الصراع مثلاً - ومنظوراً إليها فى ذاتها. وربما كان هذا ما يعنيه "بل" حين يقول إن الشكل ذا الدلالة يصور "الكلى فى الجزئى"[2]. (وإن يكن هذا مجرد تخمين بعيد الاحتمال). وعلى أية حال فإنا لم نكن لنستجيب لهذا الفن كما نستجيب له. لو لم تكن لدينا من قبل تجربة الثقل والخفة، والاندفاع والقصور الذاتى، والسرعة والبطء، وكل سمات العالم الأخرى التى نشعر بها شعوراً مباشراً. فإذا كان هذا الوصف

---

(١) الرؤية والتصميم، ص ٣٣ - ٣٤.

(٢) أنظر "الرؤية والتصميم" ص٢٩٥ - ٢٩٦.

صحيحاً، فإن الفن اللاموضوعي يكشف لنا عما يكمن في قلب كل تجربة لنا. "إننا نرى ما لم نر قط. ونسمع ما لم نسمع قط. ومع ذلك فإن ما نراه ونسمعه لحم من لحمنا، وعظم من عظامنا".

وفضلاً عن ذلك، فإن هذا النوع من التحليل قد طُبق أيضاً على النوع الفني الآخر الذي يعد معقلاً للنزعة الشكلية - وهو الموسيقى. إذ كتب الأستاذ بيبر Pepper يقول:

"لو اختبرنا سيمفونية لبيتهوفن اختباراً فاحصاً، لما وجدناها مجرد مجموعة من الأنغام... فهناك تقابلات وتدرجات وتواترات للأنماط النغمية وحَلٌ لهذه التواترات. والأهم من ذلك كله، أن هناك اللون النغمي، والعلاقة المتبادلة المعقدة بين متطلبات الأنغام بعضها إزاء البعض. وإزاء نغمة القرار بوجه خاص. هذه العوامل كلها تثير توقعاً وترقباً إنسانياً. ورغبات وإحباط لهذه الرغبات .. فالموسيقى الخالصة لم تتحرر من الارتباط بالأفعال والرغبات البشرية[1]."

---

[1] ستيفن بيبر: "هل الفن اللاموضوعي سطحي" (مقال).
Stephen C.Pepper: "Is non Ojective Art Superficial?" Jouurnal of Ae. And Art Cr XI (1953), p. 259.

المراجـــع

(٥) ريدر: مرجــع حديـث فـى علـم الجمـال. ص ٤٤– ٦١، ٢٥٨ – ٢٨٢، ٣١٧ – ٣٥٦.

(٥) فيفاس وكريجر: مشكلات علـم الجمـال. ص٢٠٨ – ٢٢٥، ٢٩٦– ٣٠٤، ٥٦٢ – ٥٨٣.

(٥) فيتس: مشكلات فى علم الجمال. ص ٤٩ – ٦١، ١٧٣ – ١٧٥، ٣٥١ – ٣٦٠، ٣٨١ – ٤١٠.

– بلانشارد، فرانسس: الابتعاد عن التشابه فى نظرية التصوير.

الفصلان ٥، ٦.

Blanshard, Frances B: Retrear from Likeness in the Theory of Paint ing. 2nd edit. (Columbia U.P.,1949).

– دوكاس، كيرت: فلسفة الفن. التذييل.

Ducasse, curt J: The Philosophy of Art. (N.Y., Qial, 1929).

– فراى، روجر : التحولات .

Fry, Roger: Transformations. (Garden City, Anchor, 1956).

– هاليدى: خمسة فنون.

Halliday, F. E: Five Arts. (London, Duckworth, 1946).

– هانسليك، إدوارد: الجميل فى الموسيقى.

Hanslick, Eduard: The Beautiful in Music. Trans. Cohen, ed. Wetiz (N.Y., Liberal Arts, 1957).

– هوسبرز، جون :المعنى والحقيقة فى الفنون . الفصل الرابع.

Hospers, John: Meaning and Truth in the Arts, (Univ. of North California Press, 1946).

– بيبر، ستيفن: "هل الفن اللاموضوعى سطحى؟ (مقال)

Pepper, Stephen C, : "Is Non-Objective Art Superficial?" Journal of Ae.& Art Cr., Vol. XI (March, 1953) PP. 255-261.

– ستينبرج، ليو: "العين جزء من الذهن."

Steinberg, Leo: "The Eye is a Part of the Mind", Partisan Review, vol. XX (March – April, 1953), PP. 194-212.

أسئلة

١- هل تعتقد أن من الممكن تحقيق "اندماج" جمالي بين القيم "التشكيلية" والقيم "الدرامية" في التصوير؟ قارن بين تحليلات أعمال معينة في كتاب فراى: "التحولات"، وفي كتاب آبل: التمثيل والشكل

Abell: Representation and Form.

٢-"إن الوسائط المادية للتصوير والنحت. على خلاف وسائط الموسيقى والعمارة. تقبل تصوير الموضوعات المنظورة إلى حد من السهولة لا يمكن معه القول إن إمكانات هذين الفنين قد استغلت استغلالاً كافياً في "التجريدات الخالصة". - جرين Green. المرجع المذكور من قبل. ص ٣٧.

ناقش هذه العبارة، وبين كيف تعتقد أن صاحب النظرية الشكلية يرد على هذه الحجة. انظر أيضاً، في كتاب جرين، ص ٤١٠ - ٤١٣.

٣- ما المدارس الرئيسية في فن ما بعد الانطباعية؟ وعلى أي نحو تمثل كل من هذه المدارس النظرية الشكلية في الفن؟

٤- ادرس الفصول التي طلب إليك قرءاتها، في قائمة مراجع الفصل الثاني من كتاب برول Prall " الحكم الجمالي". ما أوجه الشبه الرئيسية بين نظرية برول والنظرية الشكلية؟ وما موقف هذه النظريات من الأدب بوصفه فناً جميلاً؟

٥- هل تكون لنا تجربة جمالية بالفن التمثيلي؟ وهل تعد تجربة هذا الفن "أقل" جمالية من إدراك الفن "الخالص"؟ اشرح إجابتك في كل حالة.

٦- يقول برادلي إن موضوع العمل الفني "له قيمته". (انظر من قبل ص ٢٢٠). فهل يترتب على ذلك أن العمل العظيم في الفن التمثيلي سيظل دائماً أرفع من العمل العظيم في الفن التجريدي؟ وهل يمكن مقارنة قيمة هذين النوعين من الفن كل بالأخرى؟ وإن كان كذلك، فكيف؟ ناقش هذه المسألة بالنسبة إلى الأدب والموسيقى والتصوير.

٧- ادرس لوحات موندريان (فى اللوحة رقم ٢١ مثلاً). كيف يمكن الدفاع عن الرأى القائل إنها تجسد "ماهيات"؟ وكيف يختلف مثل هذا التحليل. إن كان يختلف. عن التحليل الشكلى لهذه الأعمال؟

٨- "لا يمكن أن يعبأ التحليل الجمالى بالظروف التى توجد خارج نطاق العمل ذاته

- هانسليك. المرجع المذكور من قبل. ص ١٠٣.

ناقش هذه العبارة.

الفصل السابع
النظرية الانفعالية

"ليكن إحساسك هو مرشدك الوحيد.. سر على هدى ما تقتنع به. خير لك ألا تكون شيئاً على الإطلاق، من أن تكون صدى لفنانين آخرين.. إذا كنت قد تأثرت بحق، فسوف تنقل إلى الآخرين انفعالك الصادق"[1].

هذه كلمات للمصور كورو Corot، في أواسط القرن التاسع عشر. ولتلاحظ أنه يشترط في الفن أموراً ثلاثة: أن الفنان ينبغي أن يكون خاضعاً لتأثير الانفعال، وأنه يجب أن يكشف عن شخصيته الفردية، وينبغي عليه أن يكون مخلصاً.

وهكذا يعرض كورو بعضاً من الأفكار الكبرى لحركة رئيسية من الحركات الفنية التي ظهرت في العصور القريبة - وهي ما يسمى بالحركة "الرومانتكية". وقد تغلغلت هذه الآراء في طريقة تفكر غير الفنانين بدورهم. بل لقد بدا هذا الفهم للفن في نظر الكثيرين من غير الفنانين، خلال الأعوام المائة والخميس الأخيرة، أقرب ما يكون إلى الحقيقة الواضحة بذاتها. ومن الواضح أن لهذا الاعتقاد تأثيراً هائلاً في التجربة الجمالية لمعتنقيه. فهو يتحكم فيما يبحثون عنه في العمل الفني، وما سيحاولون أن "يستخلصوه" منه. والواقع أن الطريقة التي نتحدث بها عن الفن إنما هي دليل على مدى انتشار هذا الاعتقاد في الوقت الراهن - وقد تكون أنت ذاتك واحداً ممن يؤمنون به. فنحن عادة نمتدح عملاً فنياً بقولنا إنه "مؤثر" أو "معبر". ومن جهة أخرى نرفض عملاً آخر بالقول إنه عمل "بلا إحساس"، أو أنه "يتركنا دون أن ننفعل"، وقد نقول أحياناً إنه "يخاطب العقل وحده". كما أننا نطلق على الفنان أوصافاً مماثلة، فنصف فان جوخ بأنه "شيطاني"، أو "عميق"، أو نقول عن شيلي إنه "مفعم بالانفعال".

---

[1] اقتبسه جولد ووتر وتريفز Goldwater & Treves في كتابهما المذكور من قبل، ص٢٤١.

هذه الطريقة فى التفكير عن الفن لم يرتبط ظهورها بما يسمى "بالثورة الرومانتيكية" فى القرن التاسع عشر. فمن الممكن الاهتداء إليها منذ أيام أفلاطون، الذى يصف الفن بأنه "يروى الانفعالات العارمة". وهى تتمثل لدى أرسطو ولنجينوس longinus وعند غيرهما من المفكرين الكلاسيكيين. وهناك أمثلة واضحة لهذه الطريقة فى التفكير طوال القرن الثامن عشر. ومع ذلك فقد كان القرن التاسع عشر هو الذى شاع فيه، على أوسع نطاق، تأثير النظرة إلى الفن على أنه سجل لانفعالات الإنسان وأداة لتوصيلها إلى الآخرين. وأصبح الفنانون المبدعون فى جميع ميادين الفن يقبلون هذا الرأى، ويسيرون فى عملهم وفقا له. ولا جدال فى أنك تعرف بعضاً من الأعمال التى أنتجت على هذا النحو. ولقد كان من رواد الحركة الرومانتيكية فى مستهل القرن التاسع عشر، ووردزورث وشيلى فى الشعر، وفيكتور هوجو فى الدراما، وبيتهوفن وشوبرت فى الموسيقى، وجريكو Géricault وديلاكروا Delacroix فى التصوير. فهؤلاء الفنانون لم يخلقوا فناً انفعالياً فحسب - بل إن الكثيرين منهم، مثل وورد زورث وهوجو، قد كتبوا عن الفن، وقدموا دافعاً نظرياً مقنعاً عن هذا النوع من الفن.

وليس من الممكن من تقدير القوة الدافقة لهذه الحركة بين معاصريها إلا إذا عرفنا ما الذى كانوا يحتجون ضده. وبعبارة أخرى، فلنتساءل: لم كانت تلك الحركة "ثورة"؟ لو كان لى أن أستخدم تسمية مختصرة ذات دلالة تاريخية (وإن كانت لهذه التسميات المختصرة مخاطرها دائماً)، ففى استطاعتى أن أقول إن الرومانتيكيين كانوا يحملون على "الكلاسيكية الجديدة". فقد كانوا يكافحون من أجل التخلص من القيود التى كانت تفرضها الكلاسيكية الجديدة على الفنان الخالق. ولقد كانت الكلاسيكية الجديدة تقف بوجه خاص فى وجه الانطلاق العاطفى فى الفن. فإظهار الانفعال بدرجة مفرطة يتنافى مع المثل العليا فى "الوقار" و"اللياقة". وفضلاً عن ذلك فقد كان مفكرو الكلاسيكية الجديدة يعدون الانفعال "ذاتياً". ويرون فيه سمة شخصية يتميز بها الفرد وحده، على حين أنهم كانوا يدعون إلى فن مستمد من التجربة المشتركة بين جميع الناس من ذوى "الذوق السليم"، ومعبر عن هذه التجربة. وترتبط بذلك دعوتهم إلى أن يقتصر الفنان على

معالجة تلك الموضوعات "اللائقــة"أو "الإرشــادية". (وقـد سـبق لنـا أن صادفنـا هـذه الفكرة من قبل، عند مناقشة نظرية "المثل الأعلى"). وأخيراً فإن النظرية الكلاسيكية الجديدة، وخاصة عندما أصبحت مقننة فـى "الأكاديميـات"، كـانت تـرى أن علـى الفنان أن يسير على نهج فن العصور اليونانية الرومانية القديمة.

ولقد كان أسوأ ما أدت إليـه هـذه القواعـد عندمـا طُبقت عمليـاً، هـو أنـهـا أسفرت عن فن يعانى مـن الفـراغ العـاطفى، التمسـك بالتمسك بالتقـاليد الجـامدة، والافتقـار إلى الأصالـة، وانعـدام المرونـة فـى الشـكـل والأسـلوب. لذلـك كــان الفــن الكلاسيكى الجديد يعانى فى. كثير من الأحيان من الضحالة الواضحة: فهو هياب، سطحى، آلى. ومن هنا قال الشاعر كيتس، ساخراً من السابقين عليه:

كانوا يدورون حول أنفسهم على حصان هزاز ويظنونه بيجاسوس[1].

أما الرومانتيكيون فكانوا يسعون إلى إعادة الحيوية والتلقائية إلى الفـن. ولقـد تميزت أعمالهم، على عكس الأعمال المتأخرة عند الكلاسـيكيين الجـدد، بالانفعاليـة والحرارة الشديدة. ورغبة منهم فى إطلاق العنان لرغباتهم الخلاقـة، فقـد رفضـوا أن تُفرض أية حدود على الموضوعات التى يمكنهم استخدامها فى فنهم. فقد خرجوا عن الحدود المتعارف عليها، وصوّروا منـاظر معتـادة أو يوميـة ضئيلـة الشـأن، كمـا هـى الحال عند وورد زورث، أو قصصـاً بعيـدة غريبـة، كمـا فـى روايـات "سـكوت"، أو موضوعات قبيحة من الوجهة الجمالية أو الأخلاقية، كما فى "قارب الميدوزا" (انظـر اللوحة رقم ٣). وكان الشغل الشاغل للفنــان هـو أن يعـبر عـن مشـاعره واسـتجاباته الشخصية، مهما كانت فردية أو شاذة.

"فكل الأفكار الخيالية، وكل سورات المخ، مباحة للعبقرية"[2].

وعندما يتضح عدم كفاية الأشكال والأساليب الفنية التقليدية فى التعبير عن الذات، فلا بد من الاتجاه إلى التجديدات. ومن هنا كان القرن التاسع عشر حافلاً بالأشكال والوسائل الفنية الجديدة، وفيه ظهر عدد هائل من "الأساليب" الشخصية.

---

(١) "النوم والشعر Sleep and Poetry" وبيجاسوس هو الحصان الأسطورى المجنح المرتبط بالفنون.

(٢) ألفرد ستيفنز: انطباعات عن التصوير ص٤

Alfred Stvens: Impressions on Painting. Trans. Adams (N. Y., Coombes, 1886).

ففى الموسيقى استُخدمت توافقات جديدة للحلول محل "اللون النغمى الكلاسـيكى". فى القرن الثـامن عشـر، واسـتُحدثت لأول مـرة أنمـاط تعبيريـة جديـدة، "كـالقصيد النغمى".

ولقد انبثقت عن هذه الصورة الحماسية المجددة أعمال فنيـة جيـدة كثـيرة، بل أعمال فنية عظيمة. ولكن لا جدال فى أن قدراً كبيراً من الفن الرومانتيكى يعـانى عيوباً هى عكس عيوب الأعمال الرديئة فى الفن الكلاسـيكى الجديـد - وأعنـى بـها العاطفية المفرطة، والنزعة المرضية، والشذوذ والتجديد لأجل التجديد. غير أن تأثـير الرومانتيكيـة، الـذى يمتـد حتـى إلى يومنـا هـذا، هـو الـذى أعطانـا أشـعار كيتـس الغنائية، "والأغنيات الفنية Lieder" لشـوبرت، وتصويـر "التعبـيريين" فـى القـرن العشرين.

والواقع أن الاتساع الهائل لنطاق تأثير الرومانتيكية طوال هذه الفترة الطويلة هو الذى جعل مبادئها تبدو اليوم أمراً مسلماً بـه لـدى الكثـيرين. ولا بـد لنـا، لكـى ندرك بدقة ما ينطـوى عليـه هـذا الفـهم للفـن، مـن أن ننتقـل إلى بحـث النظريـات الجمالية التى انبثقت عن الرومانتيكية. "فنظرية الفن"، عند الفنانين الرومانتيكيين، كثيراً ما تُلخص فى شعار إن جملة مأثورة. أما عند المفكرين الجماليين، فإن النظرية تُعـرض بطريقـة منهجيـة مفصلـة، وتُسـتخلص فيـها النتـائج المنطقيـة للتعـاليم الرومانتيكية. ومن الممكن أن تؤدى بنا دراسة هذه الفلسـفات الفنيـة إلى تقديـر أكمـل لفن الرومانتيكيين. ولكنا نود أيضاً، عن طريق اختبار هذه الآراء على أساس الشواهد المتوافرة من جهة، والاستدلال المنطقى من جهـة أخـرى، أن نـرى إن كـانت تمثـل نظرية مُرْضية فى الفن والتجربة الجمالية.

إن النظرية الجماليـة المعبرة عـن وجهـة النظـر الرومانتيكيـة هـى النظريـة الانفعالية. وسـوف نـرى فيمـا بعـد أن هنـاك اختلافـات فـى الـرأى بـين الفلاسـفة الانفعاليين الثلاثة الذين سندرسهم. غير أن هناك ارتباطـاً وثيقـاً بـين نظرياتـهم، إذ أنهم جميعاً يعزون أهمية كبرى، فى تحليلهم لظواهر الفن، إلى عـامل واحـد - هـو التجربة الانفعالية الفردية للفنان.

١- التعبير عن "الشخصية"

إن أول نظرية انفعالية سنعرض لها تعد العمل الفنى تعبيراً عن "شخصية" الفنان. ولقد رأينا أن النزعة الفردية القوية هى إحدى المعتقدات الأساسية للفن الرومانتيكى. كما سبق لى أن اقتبست كلمات الفنان "كورو" التى يدافع فيها عن الأصالة الفنية. وكذلك قال جوته. فى أوائل القرن التاسع عشر: "فى الفن والشعر. تكون الشخصية هى كل شىء"[١]. فللفنان أن يعرض انفعالاته وأفكاره دون أى كبت، مهما كان من غرابتها أو خروجها عن المألوف. وهو لا يقتصر على ذلك فى الفن، بل إن تحدى التقاليد أصبح أسلوباً للحياة بالنسبة إلى بعض الفنانين الرومانتيكيين). وقد نجم عن لذلك اهتمام بحياة الفنان وشخصيته، يظهر بوضوح تام فى الكتب المؤلفة عن الفنانين وفى الشروح التى تُكتب لبرامج الحفلات الموسيقية: إذ نقرأ كثيراً من حياة الحب عن بيرون، وعن ضيق صدر بيتهوفن، الخ.

ومن الطريف أن نلاحظ أن هذه ظاهرة حديثة نسبياً فى تاريخ الفن. فقد كان فنان العصور الوسطى يشتغل، بوجه عام، متجاهلاً شخصيته تماماً. وفى كثير من الأحيان لم يكن يضع توقيعه على أعماله، كما إننا لا نعرف إلا القليل، أو لا نعرف شيئاً على الإطلاق، عن الفنانين الأفراد فى تلك الفترة. "ففى الفن التقليدى لا يهمنا أبداً السؤال: من الذى قال؟ وإنما الذى يهمنا هو السؤال: ماذا قيل؟"[٢] وهذا يصدق أيضاً، إلى حد بعيد، على فن الحضارات الشرقية الذى كان عملاً جماعياً لا فردياً. " إن فن الشرق هو النقيض المباشر للنزعة الفردية الغربية. فالفنان الشرقى يخجل من التفكير فى أناه أو تعميد إظهار ذاتيته فى علمه"[٣].

---

(١) اقتبس هذا النص: جورج سانتسبرى، ف كتابه "تاريخ النقد" المجلد الثالث، ص ٢٧٠

Gerge Saintsbury : A History of Criticism. 4 th ed. (Edinburgh, Blackwood, 1923).

(٢) أناندا كومارا سوامى: " فلسفة الفن المسيحية والشرقية أو الحقيقية" ص ١٩.

Ananda K· Coomaraswamy: The Christian and Orienrtal or Tue Phiolosophy of Ary (Newport, John Stevs, 1939).

وانظر أيضاً للمؤلف نفسه: تحويل الطبيعة فى الفن.

Transformation of Nature in Art (Art (Harvard U. p,m 1935) P. 23.

(٣) جاك ماريتان: الحدس الابداعى فى الفن والشعر ص ١٠

Jacquues Maritain: Crative Intuition in Art and poetry (N, Y,m Meridan, 1955)

ومع ذلك فإن الكشف عن "ذاتية" الفنان، الذى ازداد ظهوراً فى الغرب خلال عصر النهضة. أصبح من السمات الرئيسية لفن القرن التاسع عشر. ويصل صدق هذا الحكم إلى حد أن أوجين فيرون Eugène Véron. عندما نشر أول عرض منهجى للنظرية الانفعالية (١٨٧٨). كتب يقول "إن تأثير شخصية الإنسان فى علمه .. هى الأساس الوحيد الثابت لعلم الجمال كله"[١]. فالعمل الفنى. فى نظر فيرون. يسجل استجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع معين. وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب. وإنما تشمل "آراء" الفنان "وأفكاره"، فضلاً عن "أحاسيسه". وعند الفنان الضئيل الشأن تكون هذه الأفكار والأحاسيس عادية[٢]. وفى مقابل ذلك "فكلما ازداد الفنان عبقرية. كشفت عبقريته عن مزيد من الطاقة والفردية[٣]."

ولكن من الواضح أن " الفن الجميل " لا يمكن أن يعرَّف بوصفه " تعبيرا عن الشخصية " فحسب . فمثل هذا التعريف أو سع مما ينبغى . ذلك لأن المرء "يعبر عن شخصيته " كلما أدى فعلا مميزا له ، أعنى مثلا أخلاقيا ، كمساعدة المحتاج . مثل هذه الأفعال تجعل أصدقاءه يقولون : " إنه هو بعينه " . أو قد يعبر عن شخصيته بحركة لا إرادية ، مثل تثبيت نظارته بطريقة معينه . وهذه أفعال لن يعدها أحد " أعمالا فنية ."

وسوف نرى فى القسم التالى من هذا الفصل أن " فيزون " لا يرى أن "الفن" يُعرَّف من خلال " الشخصية ". ومع ذلك فهو يعتقد أن أهم وأقيم ما فى العمل هو الشخصية المميزة التى يكشف عنها: "إن ما يجذبنا ويفتننا هو الكشف عما يملكه الفنان من ملكات وسمات خاصة"[٤]. هذه "الملكات والسمات" لها نوعان : أولهما التكوين الانفعالى والذهنى المميز للفنان، وهو التكوين الذى أشرنا إليه من قبل، وثانيهما البراعة التى يعبر بها عن نفسه فى العمل، أو كما يقول فيرون "القوة التى

---

(١) أوجين فيرون: " علم الجمال" ص ١٠٤ هامش ١، وانظر أيضاً ص ١٣٩
Eugéne Véron: "Aesthetics". Trans. Armstrong (London, Chapman & Halll, 1879)

(٢) المرجع نفسه، ص ٧٣، وانظر أيضاً ص ١٠٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧٤، وانظر أيضاً ص ١١٨، ١٢٠.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٠٧.

يصور بها انطباعاته"[1]. وعلى ذلك فإن التجربة الجمالية هي في أساسها ما يسميه فيرون "بالإعجاب"[2]. بالفنان. " ومن الممكن أن يلخص إعجابنا دائماً في عبارة: ما أعظم العبقرية التي لا بد أن إبداع عمل كهذا قد اقتضاها!"[3].

° ° °

فلنختبر هذا الرأي نقدياً. إن قدراً كبيراً من حديثنا عن الفن يصف شخصية الفنان وبراعته. فنحن نقول "إن هايدن مرح" وإدجارجست Edgar Guest عاطفي "و" ملفيل يرى السر الكامن في الوجود الإنساني"و "دالي صانع خبير". فما الذي نعنيه بمثل هذه الأقوال؟ يبدو أن هناك تفسيرين ممكنين.

فقد نعني أولاً أن الأعمال التي خلقها هؤلاء الناس لها نفس السمات التي نعزوها إلى الفنان. وهكذا نقول "إدجار جست عاطفي" بدلاً من أن نقول "هذه القصيدة لجست انفعالية أكثر مما ينبغي". كما أن عبارة "هايدن مرح" توحي بالعمود النغمي "الشديد القوة Fortissimo" والمشهور الذي يُفترض أنه يروع المستمع في سيمفونية "المفاجأة Surprise". مثل هذه العبارات التي تقال عن الفنان لا تعبر عادة عن عمل واحد من أعماله، بل عن عدد من هذه الأعمال تتشابه في الناحية المشار إليها: فهايدن يدخل ببراعة عنصراً غير متوقع في كثير من أعماله، كما أن كثيراً من قصائد "جست" غارقة في الانفعال. وتبعاً لهذا التفسير يكون قولنا "إن الفنان كذا" طريقة غير مباشرة، ومختصرة، في الكلام، نستعيض فيها باسم الفنان عن عناوين أعماله.

وعلى ذلك فنحن إنما نتحدث عن الأعمال الفنية وعن السمات التي نجدها فيها. أما الإشارة إلى الفنان فلا تضيف شيئاً. ولكن إذا صح هذا فإنه يفضي بنا إلى النتيجة القائلة إن فكرة "الشخصية" لا تضيف شيئاً. إلى فهمنا للفن. فسوف نظل نحلل الأعمال الفنية ونقومها على نفس النحو، أي بدارسة الأعمال ذاتها. أما "الشخصية" فلا تقدم إلينا مفاتيح عن طريقة القيام بهذه الدراسة، ولا تفسر أي شيء عن الفن. فهي فكرة خاوية أو زائدة. ويبدو أن "فيرون" كان يتوقع هذا الاعتراض،

(1) المرجع نفسه ص ٣٣٣.
(2) المرجع نفسه، ص ٥٢، وانظر أيضاً ص ٥٤، ٦٥.
(3) المرجع نفسه، ص ٥٣.

إذ كتب فى أحد المواضع: "قد يقول النقاد إننا نهتم بالعمل لا بالإنسان، ولكن الأمرين لا ينفصلان: فإذا كان العمل وضيعاً. كان صانعه مثله. وذلك على الأقل فى لحظة إنتاجه للقصيدة أو الصورة[1]." فهل تساعد هذه الحجة على دعم موقف فيرون؟ ألا تزيد فى الواقع من إظهار ضعف هذا الموقف؟ إذا كان "الإنسان" و"العمل" غير منفصلين. وإذا كنا فى كل الأحوال نكتفى بأن نعزو إلى الأول كل ما نجد أنه يصدق على الثانى. ففى هذه الحالة بدورها يكون العمل الفنى وحده هو ما نهتم به. ويكون حديثنا فى واقع الأمر منصباً على هذا العمل.

على أن هذا لا يعنى أننا لا يمكن أن نشعر بالإعجاب نحو الفنان الخلاق ونعبر عنه. فلما كان العمل الفنى هو هذا فحسب - أعنى عملاً "فنياً" - وليس موضوعاً طبيعياً، فإنا نعترف بأنه لم يكن من الممكن أن يخرج إلى حيز الوجود إلا لأن ثمة إنساناً لديه "ملكات وسمات" معينة. نحن إنما نمجد هذه الملكات والسمات ونقدرها حين يكون العمل جيداً. غير أننا نكرم الإنسان على ما تجلى فى العمل.

وإذن فالتفسير الأول للتعبير "الفنان هو كذا -" يقلل من أهمية مقولة "الشخصية". ولكن من الواضح، طوال الجزء الأكبر من مناقشة فيرون، أنه ينظر إلى "الشخصية" على أنها شىء متميز تماماً عن العمل ذاته. فهو يقول إن الناس يتحدثون عن العمل "ولكنهم يرون من ورائه، ربما بطريقة لا شعورية، صانع العمل. فالصورة أو التمثال ليست إلا نقطة البدء والعلة الأولى لانفعالهم"[2]. "إن العمل الحافل بالإهمال وغيره من العيوب كثيراً ما يثير إعجابنا بسبب شخصية مبدعة وحدها، وهى الشخصية التى تلمح خلاله بأصالة قوية"[3]. ويقدم فيرون مثلاً محدداً للتمييز بين الفنان وعمله: "لا يمكن أن يقرأ أحد فيكتور هوجر دون أن يضيف إلى إعجابه الماثل أمامه، سروراً عميقاً باطناً إذ يكتشف فى الشاعر ذاته مفكراً كرس حياته لكل المشكلات التى تهم البشرية"[4].

(1) المرجع نفسه، ص ٤٦، وأنظر أيضاً ص ٧٧.
(2) المرجع نفسه، ص ٥٣.
(3) المرجع نفسه.
(4) المرجع نفسه، ص ٣٥١.

وعلى ذلك ففى التفسير الثانى لعبارة "الفنان هو كذا -"، تقول هـذه العبـارة بالفعل شيئاً عن شخصية الفنان أو براعته، لا عن عمله فحسب. فالعمل نقطة بدايـة للاستدلال على شخصية الفنان. وفى هذه الحالة يكـون معنـى عبـارة "هـايدن مـرح" أكثر من مجرد القول إن هناك فقرات مرحة فى سيمفونية "المفاجـأة" أو غيرهـا مـن الأعمال الموسيقية.

ولكن فـى هـذه الحالـة ينبغـى أن نتسـاءل إن كـان مـن حقنـا القيـام بـهذه الاستدلالات فقد رأينا من قبل، عند مناقشتنا للإبداع الفنى، أن حالة الفنان النفسية قد تكون مختلفة كل الاختلاف عن تلك التى تتجسد فى العمل. فمن الممكن تماماً أن يكون الشخص الـذى تتسـم موسـيقاه بـالمرح، مفتقـراً تمامـاً إلى المـرح إذا مـا تركـت موسيقاه جانباً. وقد يحيا شخص آخر يتسـم شـعره بـالعمق الانفعـالى، حيـاة هادئـة معتدلة. وكثير من الفنانين لا نجدهم يلفتون الأنظـار أو يبعثـون علـى الإعجـاب مـن حيث هم أشخاص، وإن كانت أعمالهم بعيدة عن ذلك كل البعد. وبعبارة أخرى فإن من أخطر الأمور أن ننسب إلى "الإنسان" ما نجـده فـى "العمـل"، مـا لم تكـن لدينـا شواهد مستقلة عن الفنان، أى شواهد مكتسـبة بوسـائل أخـرى غـير فحـص أعمالـه الفنية، كالشواهد المستمدة من وقائع حياته مثلاً. فإن لم توجد هذه الشواهد، تعرضنا لخطر الوقوع فى الخلط، فنظن أننا نقول شيئاً عن الفنان، مع أننـا فـى واقـع الأمـر نقتصر على وصـف العمـل. ولقـد مررنـا جميعـاً بتجربـة قـرءاة تراجيديـا لشيكسـبير واستنتجنا منها أن شيكسبير كان لديه تعاطف إنسانى عظيم، أو سمعنا سـيمفونيات بيتهوفن وأكدنا أنه كان إنساناً يتسم بـالعمق الانفعـالى الشـديد. غـير أن أمثـال هـذه التأكيدات يمكن أن تكون مضللـة إلى حـد بعيـد مـا لم يكـن معناهـا يقتصـر علـى أن الفنان يملك القدرة على إظهار هذه الخصائص داخل نطاق فنه.

غير أن هناك صعوبة أخرى، فمن المعروف أن العمل الفنـى يمكـن أن يفسـر على أنحاء كثيرة متباينة. ومن هنا فقد لا يتفق المشاهدون المختلفـون علـى أن العمـل يكشف عن "مرح" أو عمق " أو عاطفية". فإذا كان الأمر كذلك، فكيـف نسـتطيع أن تتخذ العمل أساساً للاستدلال علـى عقليـة الفنـان وانفعالاتـه؟ إننـا لـو قبلنـا جميـع التفسيرات، لكان علينا أن نعزو إلى الفنان عدداً هائلاً من سمات الشـخصية المتباينـة

المتناقضة. على أن فيرون لا يعترف بهذه الصعوبة لأنه يرى أن المشاهدين يشاركون الفنان دائما نفس التجربة التى مر بها بالضبط[1]، وهو رأى سننقده فى القسم التالى.

إن فيرون عندما يؤكد أهمية "الشخصية"، يفعل ذلك عند وصف تجربة التذوق الفنى. وهو يرى أن هذه التجربة هى فى أساسها تجربة إعجاب "بعبقرية" الفنان. ومع ذلك فمن المشكوك فيه أنه كان فى ذلك يقدم وصفاً معقولاً لما يعد فى العادة "تجربة جمالية" فهو يقول، فى الجملة التى اقتبست من قبل، إن العمل الفنى "ليس إلا نقطة بدء وعلة أولى" للاستمتاع الجمالى. وهذا يعنى ضمناً أن انتباه المشاهد ليس مركزًا على العمل ذاته فحسب . فالانتباه لا يستقر على العمل، وإنما يبحث عن "العامل". ولكن معنى ذلك أننا لا نستمتع بالعمل لذاته، وإنما نتخذ منه مرشداً إلى شىء آخر. وهذا أمر قد يلجأ إليه عالم النفس أو المؤرخ، ولكن ليست هذه هى الطريقة التى ندرك بها الموضوعات الفنية عندما يكون اهتمامنا جمالياً. فلو أقبلنا على تلك الموضوعات بهذه الطريقة، لما استطعنا أبداً أن ننفذ إلى ما فيها من سحر وحيوية، إذ أن انتباهنا يكون عندئذ موزعاً. ويقول فيرون فى أحد المواضع "ينبغى أن نحتفظ بذكرى حية للفنان تكفى للحيلولة ..دون جعل موضوع تأملنا يستغرق انتباهنا كله"[2]. ومع ذلك فنحن لا نستمتع بالقيمة الكامنة للعمل إلا عندما " يستغرق انتباهنا كله" بالفعل، وعندئذ فقط تكون تجربتنا جمالية بحق.

ومن المؤكد أن هناك حالات للإدراك الجمالى نقدر فيها شخصية الفنان. وهذا يصدق بوجه خاص عندما نكون قد ألفنا عدداً من الأعمال التى أبدعها نفس الفنان. وهكذا نشعر بدعابة روبرت فروست الجافة العميقة تسرى فى الحوادث والمناظر التى يصورها فى أشعاره. ولكن "الشخصية" فى هذه الحالة تكون جزءاً لا يتجزأ من العمل، يؤثر فى جاذبيته الانفعالية وطابعه التخيلى. ونحن نلتقى ونستمتع بها عن طريق تثبيت الانتباه الجمالى على العمل، لا عن طريق النظر إلى العمل الفنى على أنه "نقطة بداية" لشىء آخر. وفى الحالات الأخرى لا يكون هناك، ببساطة، اهتمام بشخصية الفنان على الإطلاق. فنحن نهتم عندئذ "بالعمل"

---

(١) أما الفقرة الواردة فى ص ١٨٤ فهى استثناء له أهميته وطرافته

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٣٧.

وننسى "العامل". ويعترف فيرون بذلك صراحة فى مناقشته لفن العمارة. فهو يصف هذا الفن بأنه "أقل الفنون اصطباغاً بالطابع الشخصى"، ومع ذلك يقول إن "للعمارة فى ميدانها الخاص قوة تعبيرية لا يمكن إنكارها" [1]. ولما كان هذا يصدق أيضاً على أعمال كثيرة فى مجالات متعددة فإن نطاق "الشخصية" فى الفن ينبغى أن يضيق إلى حد ملحوظ.

ومجمل القول إنه إما أن يكون الإعجاب بشخصية الفنان مجرد إعجاب بالعمل الفنى ذاته، بحيث يمكن الاستغناء عن فكرة "شخصية"، وإما أن الإعجاب كما يصفه فيرون (أ) يفترض خطأ أن "العمل" دليل لا يخطىء على الطابع الكلى "للإنسان" "(ب) كما أنه ليس وصفاً أميناً للتذوق الجمالى للفن.

ولقد كان لمفهوم "الشخصية"، من الوجهة التاريخية، أهميته بوصفه احتجاجاً على مظاهر الكبت والتقييد التى كانت واضحة فى الفن الكلاسيكى الجديد. واتخذ هذا المفهوم نقطة من النقاط التى يتجمع فيها الرومانتيكيون حول فكرة الحرية الفنية. وما زالت له فائدته من حيث أنه يذكِّرنا بضرورة تذوق كل فنان على أساس مزاياه الخاصة، ووجوب الامتناع عن حشرة فى قوالب محددة مقدماً. ومع ذلك فإن فكرة "الشخصية" لا يمكن، من الوجهة الفلسفية، أن تُتخذ أساساً لنظرية سليمة فى الفن أو التجربة الجمالية. فإلى جانب العيوب التى لاحظناها الآن فى هذه الفكرة، فإنها لا يمكن أن تستخدم بذاتها معياراً لتقدير الفن. وقد كتب أحد النقاد، ممكن يعدونها أساسية فى كل نقد فنى، يقول "إن الشخصية قانون لذاتها.. مثال ذلك أننى إذا فكرت فى أن ديلاكروا فنان، فمن واجبى ألا أبحث عن مزايا تصويره وعيوبه. فليس تصوير ديلاكروا مزايا أو عيوب، بل أن فيه أسلوب ديلاكروا فحسب" [2]. هذا الرأى قد يكون فيه تنبيه لنا إلى ضرورة التعاطف مع الفنان، غير أنه يقف حائلاً فى وجه عملية التحليل والتقويم. ألسنا نستطيع أن نقول أحياناً عن عمل فنى معين إنه جيد فى نواح معينة وردىء فى نواح أخرى، ويكون لقولنا هذا ما يبرره؟ ألا يمكن أن تكون شخصية الفنان فارغة؟

---

(1) المرجع نفسه، ص ١٨٤، ١٨٦.

(2) فنتورى : تاريخ النقد الفنى، ص ٣٦.

٢- التعبير عن الانفعال وتوصيله :

يقدم فيرون حججاً للدفاع عن النظريـة الانفعاليـة، محـاولاً أن يثبـت أنـهـا أفضل من نظريتي المحاكاة البسيطة ومحاكـاة المثـل الأعلـى[١]. وهـو يحمـل بوجـه خاص على نظرية المثل الأعلى، لأنها لا تفسر قدراً كبـيراً مـن الفـن والخلـق الفنـى. فالفنان لا يسعى إلى تصوير الأشياء "الجميلة". بل إنـه كثـيراً مـا يختـار موضوعـات قبيحة، ويعبر عنها بطريقة حية دون أن يقلل من قبحـهـا. ويقتبـس فـيرون للتدليـل على رأيه، موضوعات من الأدب اليوناني، مثل "جثة هكتور وهـى تُجَـر حـول قـبر بارتو كلس .. وأديب وهو يفقأ عينيه ويروى مآسيه وهـو غـارق فـى دمائـه.. وميديـا وهى تذبح أبناءها انتقاما لنفسها مـن غريمتـهـا"[٢]. وينتـهى فـيرون مـن ذلـك إلى أن "الفن يتجاوز الجمال البحت ، لأنه يضم ما هو مخيف أو حزين، قبيح أو مرح"[٣].

ولقد بذل الروائى الروسى المعروف، الكونت ليو تولستوى، جـهـدا يفـوق مـا بذله أى كاتب آخر فى نشر النظرية الانفعالية علـى نطـاق واسـع. ففـى كتابـه "مـا الفن"؟ (١٨٩٨) ذهب بدوره إلى أن الفـن يمكـن أن يثـير مشـاعر غـير سـارة ويصـور "مناظر حزينـة تقطـع نيـاط القلـوب"[٤]. وفـى عـهـد أقـرب أكـد الأسـتاذ "دوكـاس" "حقيقة نفسية" هى أن الفنان لا يسعى إلى "خلق الجمال"[٥]. فهو يرى، مثل فـيرون وتولستوى، أن "الفنان يمكن أن يعالج أى موضوع"[٦].

ولا بد أن تكون مناقشتنا السابقة قد أوضحت مـا يديـن بـه هـؤلاء المفكـرون للحركة الرومانتيكية فى الفن[٧]. فعن طريق ترديدهم لهـذا الوصـف للفـن كـانوا قـوة فعالة أدت إلى تدهور فكـرة "محاكـاة المثـل الأعلـى" فـى الفـترة الأخـيرة، فـهم إذن مسؤولون إلى حد بعيد عن التطور الذى لم يعد بفضله مفهوم "الجمـال" يحتـل موقعـا

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٣ من المقدمة، ٩٨ ما يليها.

(٢) المرجع نفسه،ص ٩٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ١١٠.

(٤) ليوتو لستوى: "ما الفن"؟
What Is Art ? Trans. Maude (oxford U. P., 1955) p. 120.

(٥) كيرت دوكاس: فلسفة الفن.ص ١٨ .وانظر أيضا ص ١٢٢
Curt Ducsse: The Philosophy Art (N. Y., Dial, 1929).

(٦) المرجع نفسه، ص ١٩٠.

(٧) انظر ص ١٦٠ من قبل.

رئيسياً في الفكر الاستطيقي. ولعلك لاحظت أن كتابنا هذا، شأنه شأن الكثير من الكتب القريبة العهد في الاستطيقا، لم يتحدث إلا قليلاً نسبياً عن "الجمال Beauty" وعلى العكس من ذلك كان "الجمال" يعد في القرون الماضية أهم مفهوم في الاستطيقا. بل إن الاستطيقا ذاتها كثيراً ما كانت تُعرَّف بأنها "نظرية الجمال". وقد كشف أصحاب النظرية الانفعالية عن مدى ضيق هذه النظرة. فرأوا أن الفنان يلجأ إلى أشد الموضوعات تبايناً، وضمنها ما هو شاذ، وما هو قابض أو منفّر. ومن هنا كان للانفعاليين أثر كبير في الطريقة التي ينظر بها الناس إلى الفن. فلم يعد المشاهد يبحث عن الجمال وحده، بل لم يعد يبحث فيه على الإطلاق، في العمل الفني. وقد كان روجر فراي متحدثاً بلسان كثير من الأذهان المعاصرة حين أشاد بهذه الفكرة المستبصرة التي أدت إلى تحرير العقول من أغلالها القديمة فقال: "كانت كل التأملات المتعلقة بالاستطيقا، خلال فترة شبابي، تدور بإصرار ممل حول مسألة طبيعة الجمال.. ولكن عبقرية تولستوي هي التي أخرجتنا من هذا الطريق المسدود.. وكانت من أهم الأفكار، فكرته القائلة إن العمل الفني ليس سجلاً للجمال الموجود بالفعل في موضع آخر، وإنما هو تعبير عن انفعال يشعر به الفنان وينقله إلى المشاهد"[1].

تلك، في رأيي، من أقوى النقاط في النظرية الانفعالية. ولو استشهدنا بالأعمال الفنية ذاتها، لوجدنا أن قدراً كبيراً منها يضم موضوعات قبيحة، ولوجدنا أيضاً أن هذا القبح لم "يجمل ولم يخفف، بل زادته طريقة معالجة الفنان تأكيداً وحيوية. وعلى هذا النحو يصبح العمل، كما يقول صاحب النظرية الانفعالية، "معبراً" بقوة. ولو كان هذا يصدق على الفن المَرَضي وحده، لما استحق أن نتحدث عنه. غير أنه يتمثل، على العكس من ذلك، في أعمال لها قيمة لا جدال فيها - كالتراجيديا اليونانية، كما أشار فيرون، أو تصوير جويا Goya للحرب، وأوبرا "فوتسك" لبرج.

ولقد استطاع الانفعاليون أن يدركوا هذا نظراً إلى اقتناعهم بأن القوة الدافعة إلى الخلق لدى الفنان هي انفعال معين يشعر به، وبأن هذا الانفعال يمكن أن يثيره

(1) الرؤية والتصميم، ص٢٩٢ - ٢٩٣.

أى موقف. وأدى بهم ذلك إلى قضاياهم الأساسية، هى أن العمل الفنى تعبير عن انفعال الفنان، كما أن المدرك يشارك فى هذا الانفعال عن طريق تأمل العمل. فلننتقل الآن إلى بحث هذه النظرية بشىء من التفصيل.

* * *

إن "التعريف العام" للفن الجميل Fine art عند فيرون هو: "الفن مظهر الانفعال، معبراً عنه بطريقة خارجية، عن طريق تنظيم الخط والشكل واللون حيناً، وعن طريق سلسلة من الحركات أو الأصوات أو الكلمات حيناً آخر"[1]. ولكى نفهم هذا النشاط الذى يؤلف "التعبير" الفنى، ينبغى أن ندرك أولاً وجه الخطأ فى وصف الفن بأنه "مظهر الانفعال". إن "المظهر" المجرد لانفعال الشخص ليس شيئاً فنياً. فالضحك أو البكاء التلقائى، أو التثاؤب غير الواعى، أو الحركة الغاضبة - كل هذه تكشف عن وجود انفعال، مع ذلك فإن التعبير الفنى ليس "اندفاعياً خالصاً، وليس مجرد غليان محض"[2]. وكما أشار دوكاس "فإن من ما هية الفن ألا يكون أعمى كالسلوك الآلى، وإنما أن يكون واعياً مسئولاً"[3]. وهذا يذكرنا بتعريفنا السابق للفن، فى معناه الشامل، بأنه نشاط "بارع واع". ولكن ينبغى أن ندرك أن هذه الحقيقة لم تغب عن ذهن فيرون. ذلك لأنه يلاحظ فى أحيان كثيرة التمييز بين النشاط الفنى والنشاط التلقائى، كما هى الحال عندما يقول إن فن الرقص ظهر عندما نُظمت الحركات الجسمية التلقائية بالإيقاع[4].

كذلك يدرك فيرون أنه عندما ينطلق الانفعال دون ضابط، يستحيل المضى فى التعبير الفنى.. "إن قوة الانفعال وصخبه، وتجاهله للاعتبارات الخارجية، يكون عند تفجره للمرة الأولى أقوى من أن يتيح له التريث لكى يروى أحاسيسه أو يشرحها"[5]. وكما قال وورد زورث فى عبارته المشهورة، فإن الفنان لا يستطيع أن يخلق إلا إذا "استجمع انفعالاته بهدوء".

---

(1) المرجع المذكور من قبل، ص ٨٩.
(2) ديوى: الفن بوصفه تجربة ص٦١٠.
(3) المرجع المذكور من قبل، ص ١١٤، وانظر أيضاً ١٢٥.
(4) المرجع المذكور، ص ٨٣، وانظر أيضاً ص ١١٦.
(5) المرجع نفسه، ص ٣٣١، وانظر أيضا ص ٧٥.

إن التعبير الفنى يكشف عما فيه من "وعى ومسئولية: باستخدامه وسيطاً موضوعياً معيناً. فالانفعال لا يقتصر على الانطلاق فى العالم. كالشخص الغاضب حين يصب جام غضبه على جروه. بل إن الفنان يشكل الوسيط ويضفى عليه قالباً كيما يجسد فيه انفعالاته. وقد يستخدم فى هذا الغرض السلم الموسيقى أو جسمه هو ذاته، كما فى حالة الرقص أو التمثيل. ولكن ينبغى عليه عندئذ أن يُخضع انفعالاته لمقتضيات الوسيط وحدوده. فإذا فاض الانفعال وتجاوز ما يستطيع الوسيط تقبله وتشكيله، فعندئذ لا يسفر ذلك عن أى نتاج فنى. بل يكون الأمر كأن شخصياً يعمل على تصريف انفعاله بأن يضرب لوحة البيانو بقبضة يده ضرباً عشوائياً - -وهو سلوك لا يمكن أن يؤدى إلى خلق قطعة موسيقية.

وفضلاً عن ذلك فإن التعبير عن انفعال معين لا يماثل وصف هذا الانفعال[١]. فالفنان لا يعلن: "أنا جائع" ثم يقدم وصفاً لحالة معدته المضطربة. بل إن إطلاق اسم على انفعال يعنى تعميمه عن طريق إدراجه تحت لفظ عام مثل" الغضب". ولكن هذا لا يكفى للتعبير عن الطابع المميز للانفعال الخاص الذى يشعر به الفنان.

لقد ذكرت حتى الآن أن عملية التعبير الفنى عملية منضبطة، وليست مندفعة، وأنها تستخدم وسيطاً، وليست مجرد وصف للانفعال. فما الذى يحاول الفنان أن يفعله على التخصيص، خلال التعبير؟ إن أكثر الإجابات تفصيلاً فى كتابات أصحاب النظرية الانفعالية هى إجابة الأستاذ دوكاس Ducasse .

° ° °

يصف دوكاس النشاط الفنى بأنه "إخراج المرء لمشاعره إلى حيز الموضوعية بطريقة واعية فيها نقد وتوجيه"[٢]. والمقصود بإخراج المشاعر إلى حيز الموضوعية هو إنتاج موضوع. فأى نوع من الموضوع هذا؟ إنه موضوع: "(١) يستطيع الفنان على الأقل أن يتأمله، (٢) ومن شأن تأمل الفنان له أن يُرجع إليه ذلك الشعور.. الذى

(١) هذه الفقرة مقتبسه عن كتاب كولنجوود:"مبادىء الفن"، ص ١١ - ١١٥
R. G. Collingwood: The Principles of Art (Oxford U. P,m 1938).
وقد أعيد طبع هذا الجزء فى كتاب فيفاس وكريجر المذكو، من قبل ص ٣٤٥ - ٣٤٧.

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص١١١، ١١٢.

كان الموضوع محاولةً للتعبير عنه"[1]. وبعبارة أخرى، فإن هدف الفنان هو خلق عمل يتيح له تأمله الجمالي أن يقول: "أجل. هذا ما كنت أشعر به". فالنشاط التعبيري لا يكون ناجحاً إلا إذا أدى العمل إلى انعكاس تردد فيه صورة انفعالاته من جديد"[2]. وفي ضوء هذا الهدف يعمل الفنان على مراجعة إنتاجه وحذف أجزاء منه وإعادة صياغته طوال ممارسته لنشاطه. وتؤدي الرغبة في التعبير عن الانفعال إلى تمييز الفنان من الناسخ الآلي، كما تؤدي الرغبة في التعبير عن الانفعال إلى تمييز الفنان من أولئك الذين يسعون إلى التعبير عن معان– مثل كتاب النثر الشارح مثلاً.

وعلى هذا النحو يعبر دوكاس عن مفهوم الفن الذي كان سائداً بين الفنانين والناس العاديين خلال القرن الماضي.

على أن لهذا الرأي، كما يعترف دوكاس ذاته، نتيجة غاية في الغرابة. ذلك لأنه يؤدي إلى القول بأن الشخص الوحيد الذي يستطيع أن يقول إن كان الموضوع "عملاً فنيا" هو الفنان ذاته! تلك هي النتيجة التي تؤدي إليها النظرة إلى الموضوع الفني من خلال أصله في التجربة "الباطنة" أو "الذاتية" للفنان. وهذه النتيجة تلزم بالضرورة لأن الفنان هو وحده الذي يستطيع أن يعرف ما هي انفعالاته؛ ومن هنا "فلا أحد غير الفنان يمكنه أن يقول إن كان قد نجح في خلق موضوع تتجسد فيه مشاعره تجسدا كافياً، وإلى أي مدى كان نجاحه في ذلك"[3]. وهذه نتيجة محيرة، إذ أننا نظن عادة أن مسألة معرفة ما إذا كان الموضوع فنياً هي مسألة يمكن أن تكون موضوعاً لمعرفة عامة.

على أن تحليل دوكاس للخلق الفني يثير مشكلة أهم من هذه بكثير. فهذا التحليل يتركز حول لفظ أساسي هو التعبير". وأود الآن أن أصوغ هذه المشكلة على النحو الآتي: هل يستطيع الفنان ذاته أن يقول إن كان العمل "يعكس" أو "يردد" انفعاله؟

---

(1) المرجع نفسه، ص١١٣.

(2) المرجع نفسه، ص١١٥.

(3) المرجع نفسه، ص ٢٧٠ – ٢٧١. وانظر أيضاً كيرت دوكاس "بعض مسائل علم الجمال" مقال في مجلة "مونيست".

C. Duccasse: "Some Questions in Aesthetics", Monist XLII (1932)P. 47.

فلنحاول أن نبحث المسألة بالطريقة الآتية: إن القول بأن العمل "يعكس" الانفعال يعادل القول إن الانفعال يمكن أن يوجد ويحس به بمعزل عن العمل ويقول دوكاس إن "الطبيعة الباطنة" للانفعال تظل على ما هي عليه سواء أضفى عليها الفنان صبغة موضوعية أم لا[1]. ولكن هل يمكن الشعور بالانفعال الذى يعبر عنه العمل على أى نحو سوى تأمله؟ هل يمكن أن يكون للانفعال الخاص الذى يعبر عنه العمل المعين وجود خارج العمل. أو قبل خلق العمل. كما يريد دوكاس؟ إن الانفعالات عامةً تتخذ صبغة فردية عن طريق المواقف الخاصة التى تحدث فيها. فحب الأم وحب العشقية وحب الوطن. كل هذه انفعالات يشعر بها المرء بطريقة مختلفة. على أن الانفعال الذى يتجسد فى العمل يتخذ صبغة فردية عن طريق هذا الموضوع المحدد. فالانفعال جزء لا يتجزأ من تركيب حسى معين، هو مركب مميز للوسيط الفنى. ولهذا السبب فإننا نقول فى كثير من الأحيان إن الوسيلة الوحيدة لمعرفة الانفعال الذى تعبر عنه قطعة موسيقية معينة هى أن نستمع إليها فحسب.

فإن كان ما قلته الآن صحيحا. فعندئذ لا يكون الفنان نفسه قادراً على أن ينبئنا إن كانت عملية التعبير قد نجحت، فلكى يفعل ذلك، يتعين عليه، كما قلنا. أن يقرر إن كان الانفعال الذى يعبر عنه العمل هو نفس الانفعال الذى كان يشعر به قبل خلقه. ولكن لم إذا يكن للانفعال الذى يعبر عنه العمل وجود بمعزل عن العمل، فعندئذ لا يمكن أن يكون لدى الفنان معيار للقيام بعملية الاختبار. فهو لا يستطيع أن يقرر إن كان "الشعور الذى ينوى التعبير عنه قد أثير فيه مرة أخرى على نحو مطابق تماماً"[2]. بواسطة العمل، إذ أن الشعور الذى يعبر عنه العمل شىء جديد كل الجدة، ولم يكن له كيان قبل أن يظهر العمل إلى حيز الوجود.

هذه الحجة تذهب إلى أن الانفعال الذى يعبر عنه ليس كياناً قائماً بذاته. أو شيئاً يشعر به الفنان عندما يكون فى حالة حب أو حالة حرب، ثم يُضمن بصورة محسوسة فى العمل بل تقول الحجة أن الانفعال يتبدَّل عندما يؤخذ من تجربة غير فنية ويصبح جزءاً داخلاً فى تركيب العمل الفنى. فالحجة إذن مرتبطة ارتباطاً وثيقاً

---

(1) المرجع نفسه، ص ١١٤.

(2) كيرت دوكاس: أنت، والنقاد، والفن. ص ٨٢.
Art, the Critics, and You. (N. Y., Liberal Arts, 1944).

بواحد من أكثر الانتقادات الموجهة إلى النظرية الانفعالية شيوعاً. وهو أن هذه النظرية تتجاهل أهمية الوسيط الفنى والبراعة التى يستخدم بها الفنان هذا الوسيط[1]. فهذه العوامل بعينها هى التى تميز العمل الفنى وتفرق بينه وبين بقية التجربة. ولن نستطيع التمييز بين انفعالات الفن وبين المجالات الأخرى للحياة. وهى المجالات التى نحس فيها بانفعالات ونعبر عنها على أنحاء أخرى. إلا إذا أدركنا أهمية العوامل السابقة. فالنظرية الانفعالية. تبعاً لهذا النقد. تهبط بالوسيط وببراعة الفن "إلى مرتبة مجرد وسيلة لغاية هى التعبير عن المشاعر موضوعياً"[2].

ويعترف دوكاس بوضوح. فى ناحية معينة. بأن تعامل الفنان مع الوسيط قد يبدل انفعاله. وهو يشير إلى أن الانفعال المتجسد فى العمل ليس هو الذى يحس به الفنان عادة عند بداية العملية الخلاقة". بل إن الحالة المعتادة هى ألا يتولد فى الفنان ذلك الشعور الذى يجسده العمل الفنى آخر الأمر تدريجاً، ولا يسبق نموه عملية التعبير الموضوعى عنه إلا بقليل"[3]. ولعل القارىء يذكر، من مناقشتنا للإبداع الفنى، أن الوسيط ليس سلبياً فحسب، وليس "مجرد وسيلة". فهو يقاوم محاولات الفنان تشكيلة على بعض الأنحاء، لكنه يقدم إليه أيضاً إيحاءات جديدة للسير بالعمل فى اتجاهات أخرى. ويُعد رأى دوكاس أكثر معقولية بكثير من رأى السذج من أصحاب النزعة الانفعالية، الذين يعتقدون أن انفعال الفنان هو فى كل الأحوال ثابت ومحدد تماماً قبل أن يبدأ النشاط الخلاق، ومع ذلك فإن دوكاس ذاته يتعرض للنقد السابق حين يقول إن الانفعال الذى يعبر عنه العمل يمكن الشعور به قبل أن ينتهى العمل.

ولكن، ما مدى قوة هذا النقد؟ إننا جميعاً، على الأرجح، نشارك فى الاعتقاد بأننا "نعبر" بالفعل، على نحو ما، عن شىء كنا نفهمه حتى قبل أن

---

(1) انظر مثلا: هنرى د. أيكن: "الفن بوصفه تعبيرا وسطحا" (مقال)
Henry D. Aiken: "Art as Expression and Surface", Jour of Ae. & Art Criticism, IV (1945), p. 89.

وأيضا فنسنت توماس: رأى دوكاس فى الفن وتذوقه (مقال)
Vincent Tomas:"Ducasse on Art and its Appreciation", Philosophy and Phenomenological Research, XIII (1952), p. 80.

(2) توماس، المرجع المذكور، ص ٨٠.
(3) فلسفة الفن، ص١٢٨.

يتحقق التعبير. فنحن "نحاول العثور على اللفظ الصحيح"، وعندما نجده نقول "هذا بعينه ما كنت أقصده (أو أشعر به)"، فكيف استطعنا أن نعرف أن اللفظ هو "الصحيح"، نعرف على نحو معين ما نحاول أن نقوله حتى قبل أن نقوله؟ ولو لم يكن الأمر كذلك، فكيف كنا نستطيع، خلال بحثنا عن اللفظ، أن نرفض اقتراحاً معيناً بأن نقول "كلا". ليس هذا ما أعنى"؟ وبالمثل ينبغي أن يكون هناك بعض التطابق أبين ما يشعر به الفنان وبين العناصر الحسية والقوالب والموضوع، إلخ التى يقرر أن يجعلها جزءاً من العمل. فعندما شعر بيكاسو بالسخط على الحرب، وهو السخط الذى دفعه إلى إبداع لوحة "جويرنيكا Guernica الحائطية، لم يرسم منظراً ريفياً بديعاً أو طفلاً أحمر الخدين.

وهكذا نجد أنفسنا نواجه مأزقاً. إذ نجد من جهة أن انفعال الفنان قبل أن يتم العمل الفنى يوجه نشاطه الإبداعى، ويحركه فى اتجاهات معينة لا فى غيرها. فهو يحاول أن "يقول ما يشعر به". ونجد من جهة أخرى أن الانفعال الذى يشعر به لا يمكن أن يكون الانفعال الذى يعبر عنه العمل فى شكله النهائى،إذ أن هذا لم يكن موجوداً إلا بعد انتهاء العمل، ويبدو أن الخلق الفنى يقتضى إيجاد توازن بين هاتين القوتين: مطالب انفعال الفنان، والطابع التعبيرى الكامن للموضوع. فما شعر به الفنان هو الذى يقرر، إلى حد بعيد إن كان "سيقبل" الموضوع، ويضع أدواته جانباً. ولن ما شعر به لا يمكن أن يفرض تماماً طابعه على الموضوع، إذ أن العمل لا يمكن أن يكون مجرد نسخة من الانفعال السابق. إنه ليس كالمرآة التى تقتصر على أن تعكس ما يوضع أمامها، بل هو يبدّل كل ما يعبر عنه، ويصبغه بصبغة فردية.

وعلى ذلك فإن النظرية القائلة عن الفن "تعبير عن الانفعال" لا يمكن أن تُقبل على علاتها. فعلى الرغم من أن لها نصيباً من الصحة، فإن معنى هذا اللفظ الحاسم وهو "التعبير" لابد أن يزداد وضوحاً. إن أية نظرية فى الفن لا تصاغ لكى تسرى حتى الأبد؛ وتلك مشكلة ينبغى أن يعمل المدافعون عن النظرية الانفعالية حساباً لها فى المستقبل. ولكن نظراً إلى أننا جميعاً، سواء أكنا من أنصار هذه النظرية أم لم نكن، نستخدم لفظ "التعبير" على هذا النطاق الواسع، فينبغى أن نكون على وعى بالدلالة المزدوجة التى ينطوى عليها هذا اللفظ.

° ° °

كنا حتى الآن نفترض، فى محاولتنا معرفة معنى "التعبير عن الانفعال"، أن هذه العبارة تصف بدقة خلق الفن ونواتجه، وعلينا الآن أن نختبر هذا الافتراض أو هذه المسلّمة. هذا هو السؤال الهام الثانى فى صدد مشكلة التعبير: فهل صحيح أن جميع الفنانين يقومون بنشاطهم الخلاق من أجل "إخراج الانفعال فى صورة موضوعية"، وأن العمل الفنى ذاته إنما هو إخراج كهذا إلى حيز الموضوعية؟

هنا نجد أن الشواهد تؤدى إلى نتائج متعارضة. فهناك قدر كبير من الشواهد يتمثل فى أقوال الفنانين المدافعين عن النظرية الانفعالية[1]. ومع ذلك فلا هذه النظرية. ولا أية نظرية منفردة أخرى، تضم جميع الأوصاف المتعلقة بما يحاول الفنان أن يفعله. فى بعض الحالات يسعى الفنان إلى خلق موضوع يكون جذاباً ومرضياً عند تأمله - ولنسمه موضوعاً "جميلاً". وفى حالات أخرى، يتصدى الفنان لمشكلة تكنيكية يفرضها عليه وسيطه، ويسعى إلى حلها على النحو الذى يرضيه، ومن الواجب أن يلاحظ، فى هذه الحالات، أن مشكلة "التعبير" التى ناقشناها الآن لا تثار على الإطلاق. ذلك لأن معيار نجاح القدرة الفنية فى هذه الحالة ليس مطابقة الموضوع الفنى لشىء يحس به الفنان قبل الانتهاء منه. بل إن التأكيد ينصب عندئذ على الموضوع - أعنى كونه جميلاً، أو متناسقاً، الخ. والإجابة عن هذه الأسئلة هى التى تقرر ما إذا كان الفنان سيضع جانباً ريشته أو فرشاته. ويؤكد دوكاس أن الفنان قد يحكم أحياناً على العمل، لا بوصفه تعبيراً كافياً عن شعوره الأصلى، بل بوصفه تعبيراً عن شعور معين آخر. "يحس عندما يتأمله بالرغبة فى أن يعترف به بوصفه وجهاً أو جزءاً من ذاته بحق"[2]. وفى هذا خروج له أهميته عن النظرية الأصلية فى التعبير عن الذات، إذا لم يعد العمل الآن تجسداً ملائماً لشىء كان الفنان يشعر به من قبل، بل أصبح تجسداً لشىء له أهميته فى ذاته. والواقع أن الحكم على العمل

---

(١) انظر مثلا :جوليوس بورتنوى: سيكلوجية الخلق الفنى.
Julius Portnoy: A Psychology of Art Creation (Philadelphia, 1942).

(٢) "فلسفة الفن" ص ٢٦٩. وسوف تكون جميع إشاراتنا المقبلة إلى دوكاس منصبة على هذا الكتاب،مالم يرد غير ذلك.

على هذا النحو أصبح أمراً يبلغ من الانتشار حداً يتعين علينا معه أن نلتزم الحذر البالغ إزاء القول إن كل قدرة خلاقة إنما هى "تعبير عما يشعر به الفنان".

أما حيث يكون هدف العملية الخلاقة مقتصراً على خلق موضوع يكون الفنان" على استعداد للاعتراف به". فعندئذ لا يكون ذلك. تبعاً لنظرية دوكاس "عملاً فنياً". ولا بد أن القارىء يذكر أن دوكاس يعترف بأن أى إنتاج لا يكون عملاً فنياً إلا إذا كان الفنان يسعى فيه إلى "إخراج مشاعره موضوعياً". وهذا يؤدى إلى إثارة أسئلة غاية فى الخطورة حول صحة نظرية دوكاس. ذلك لأن دوكاس يزعم أن تعريفه "للفن" ينطبق بالفعل على كل ما يستحق هذه التمسيه[1]. فهل هو ينطق على هذا حقاً؟

إننا لو طبقنا تعريف دوكاس على قصائد أو لوحات معينة، لاضطررنا إلى القول إن الموضوعات التى تعد عادة "أعمالا فنية" لا ينطبق عليها هذا الوصف على الإطلاق. فهدف الفنان، كما لا حظنا منذ قليل، ليس هو التعبير الانفعالى على الدوام، وفى هذه الحالات تقول النظرية الانفعالية إن ما يخلقه ليس" عملا فنيا". وإزاء هذه الشواهد، يتعين على دوكاس أن يصنف كثيرا من الموضوعات التى تعد عادة "فنية" على نحو مخالف. مثال ذلك أنه يقول إن القصيدة الغنائية التى تكتب "لخطب ود امرأة"، والتى لا يعبر فيها الفنان عن نفسه موضوعيا، وإنما يقدم "نوعا من الذات يعتقد أن هذه المرأة ستميل إليه، ويزعم أن هذه الذات هى ذاته الخاصة" مثل هذه القصيدة لا تعد فى نظره "فنا جميلا". بل إن دوكاس يسميها "اصطيادا بطعم روحى، وتدبيرا غراميا"[2]. وبالمثل فإن المحاولة الواعية لخلق موضوع جميل هى "عمل بارع"[3]. وليست فنا.

ولكن من المؤكد أن هناك، فى ميدان واسع كميدان شعر الغزل، كثيرا من الأعمال التى يمكن لو عرفنا دخيلة نفس الشاعر، أن توصف بأنها "تدبير غرامى" على حد تعبير دوكاس، فالأعمال التى كان يوجهها الشعراء الإنجليز فى عصر تيودور وستوارت إلى محبوباتهم تكشف فى كثير من الأحيان، دون شك، عن "نوع

---

(1) المرجع نفسه، ص ١٢٥.

(2) المرجع نفسه، ص ١١٨و ١١٩.

(3) المرجع نفسه، ص ١٢٢.

من الذات يعتقد الشاعر أن هذه المرأة ستميل إليه". ومع ذلك فنحن لا نتردد فى أن نسمى هذه "أعمالاً فنية" ونضعها ضمن المختارات الشعرية القيمة. وهى أشبه بالقصائد التى تُكتب بدوافع مختلفة. منها بتقديم الحلوى أو الأزهار أو كليهما معاً. مما يعد نوعاً آخر من "التدبير الغرامى". وعندما يتعارض تعريف "للفن الجميل" مع الاعتقاد الذى يشيع الأخذ به. وينسب مثل هذا التعريف أعمالاً يعترف الجميع بأنها فنية إلى ميدان غير ميدان الفن. فعندئذ يجدر بنا أن نشك فى صحة التعريف نفسه. ذلك لأن المهم ليس التعريف ذاته. بل ما نستطيع أو لا نستطيع عمله به. فالتعريف المفرط فى ضيقه يؤدى بنا إلى تجاهل أوجه شبه هامة بين مختلف القصائد. ويحول بيننا وبين المضى فى عمله فى تحليل الأعمال الفنية ونقدها.

إن قصور النظرية الانفعالية إنما هو نتيجة لتعريفها للموضوع الفنى على أساس نشاط الإبداع الفنى. ثم قصرها هذا النشاط على تحقيق دافع واحد. هو التعبير الانفعالى. وقد رأينا على أنحاء متعددة أن للعمل الفنى حياة ودلالة خاصة به. تعلو على دوافع الفنان. وعلى ذلك فإن النظرية الانفعالية لا يمكن أن تعد نظرية شاملة بالمعنى الصحيح فى الفن.

* * *

كنا حتى الآن نعامل المفكرين الثلاثة الذين يقولون بالانفعال فى الفن على أنهم أصحاب نظرية واحدة. ومع ذلك فإن تولستوى يختلف عن فيرون ودوكاس فى ناحية هامة.

فهو ينكر أن التعبير عن الفن يكفى لتكوين فن. بل إن الفن ينبغى أيضاً أن يعمل على توصيل الانفعال إلى الجمهور." إن الفن يبدأ عندما يكون لدى شخص معين هدف ضم شخص آخر.. إليه فى الإحساس بنفس الشعور"[1]. ومن هنا كان تعريف تولستوى "للفن" بأنه: "أن يثير المرء فى نفسه انفعالاً مارسه من قبل، وبعد أن يثيره فى نفسه، ينقل هذا الانفعال بواسطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال التى يعبر عنها فى كلمات بحيث يمارس الآخرون نفس

---

(1) المرجع المذكور من قبل، ص ١٢١ – ١٢٢.

الانفعال – هذا هو النشاط الفنى"[١]. إن أهمية الفن عظيمة، فى نظر تولستوى، لأنه "لغة" تجمع الناس فى انفعالات مشتركة. أما الفن الذى "يعجز عن التأثير فى الناس فإنه "إما فن ردىء، وإما ليس فناً على الإطلاق"[٢].

أما دوكاس فإنه، مثل فيرون، يرفض نظرية "التوصيل" هذه. فهو يعترف بأن الفنانين يرغبون، أحياناً على الأقل، فى نقل انفعالاتهم إلى الآخرين ولكن هذه الرغبة تتميز، فى رأى دوكاس، عن "الدافع الفنى" إلى تعبير المرء عن مشاعره[٣]. فالرغبة فى التوصيل، شأنها شأن رغبة المرء فى الربح من وراء فنه، ليست أساسية فى العملية الخلاقة. وفضلاً عن ذلك فإن "قدرة نواتج فنية على توصيل الشعور، واستخدامها أحيانا لهذا الغرض، لا تعنى أن هذه الأعمال قد حدثت نتيجة للرغبة فى القيام بذلك"[٤]. ومن ذلك ينتهى دوكاس إلى أن "تعمد التأثير فى الآخرين"[٥]. ينبغى ألا يؤخذ على أنه جزء من تعريف "الفن الجميل".

إن هناك سؤالين مختلفين ينطوى عليهما هذا الخلاف (١) هل الفنان خلال النشاط الخلاق، يهتم دائماً بتوصيل انفعالاته إلى جمهور ممكن؟(٢) يغض النظر عن قصد الفنان، هل ينبغى أن يُعرَّف " الفن الجميل" على أساس التعبير وحده، أم على أساس التوصيل بدوره؟ إن السؤال الأول سؤال عن وقائع نفسية، يجاب عنه بمعرفة أفكار الفنان ورغباته. أما السؤال الثانى فهو مسألة يقررها عالم الجمال: فهل التعريف " التعبيرى" أعظم فائدة وأصلح لفهم الفن من التعريف "التوصيلى"، أم أن العكس هو الصحيح؟

فيما يتعلق بالسؤال الأول، يكاد يكون من المؤكد أن عدداً كبيراً من الفنانين، وربما معظمهم، كانوا يهتمون بالقدرة التوصيلية لفنهم. والدليل على ذلك أنهم كانوا يراجعون عملهم، خلال عملية الخلق، ليجعلوه أسهل فهماً أو أكثر جاذبية للجمهور المنتظر. ففى المجتمع القديم والوسيط. وفى كل مجتمع كان

---

(١) المرجع المذكور، ص ١٢٣

(٢) المرجع نفسه، ص ١٧٨.

(٣) المرجع المذكور، ص ٣٦.

(٤) "بعض مسائل علم الجمال Some Questions in Aesthetics " ص ٥٧ .

(٥) المرجع المذكور، ص ٤٠.وانظر أيضا ٣٧، هامش ص٣٧، هامش ٧، ص ٣٩.

الفن يخدم فيه أغراضاً جماعية. كان الفنان يفترض مقدماً أهمية التوصيل الناجح إلى الآخرين. وفضلاً عن لذلك فإن الوسيط الذى كان يستخدمه الفنان. أعنى "القوالب". من أمثال السوناتا أو الرواية. وكذلك رمزيته، تستمد عادة من تراث حضارى. ومن هنا فإنا نستطيع استخدامها من أجل إنتاج موضوع "عام" يمكن المشاركة فيه.

ومع ذلك فإن من الخطأ الاعتقاد أن الفنانين يبحثون دائماً عن التوصيل. بل إن هناك أمثلة تفيد عكس ذلك. فكثيراً ما يكون الخلق شخصياً بعمق. أو مستحوذا على الفنان. إلى حد لا يعود معه يفكر فى أولئك الذين قد يدركون العمل فيما بعد. وعندئذ يكون اهتمامه الطاغى والوحيد منصباً على التعبير عن نفسه تعبيراً كاملاً. أو على "صقل" العمل الفنى. وما إلى ذلك. وفى هذا يقول الشاعر كيتس: "أنا على ثقة من أن علىَّ أن أكتب بدافع الحنين والهيام اللذين أحس بهما نحو الجمال فحسب، حتى لو ضاعت الجهود التى أبذلها فى الليل هباء كل صباح، ولم تقع عليها عين أحد"[1]. وبالمثل كان جيرارد مانلى هوبكنز Gerard Manley HopKins مدفوعاً إلى الخلق بالرغبة فى التعبير عن تقديسه لله وعن نقائصه هو فى نظر الله، وكانت أشعاره، كما كان يعلم، "معقدة متعمقة"، وبالتالى ظلت طويلاً بلا قراء، أو يقرؤها إلا القليلون. ولكن لم يكن ما يسعى إليه فى شعره هو الشهرة.

وعلى ذلك فإذا نظرنا إلى نظرية "التوصيل" عند تولستوى على أنها وصف لوقائع النشاط الخلاق، فإنها تجد تأييداً من بعض الشواهد المتصلة بالموضوع على الأقل. ولكن تولستوى يؤكد أن الفن ينبغى أن يكون رباطاً يجمع الناس جميعاً. وعلى ذلك فقد يكون من الواجب تفسير تعريفه "للفن" بأنه دعوة إلى ما ينبغى على الفنانين أن يفعلوه. وهنا قد نتساءل: هل يؤدى الاهتمام الواعى بالجمهور إلى زيادة قيمة عمل الفنان؟

---

(1) "رسائل جون كيتس" الناشر: بيج. ص ١٧٣.
The Letters of John Keats, ed Page (Oxford U. P., 19854).

إننى لا أعتقد أن هذا السؤال يمكن الإجابة عنه "بنعم" أو "لا" فحسب. فهناك كثير من الأعمال الفنية العظيمة، مثل مسرحيات شيكسبير، خُلقت وفى ذهن الفنان أن تجتذب الجمهور. ومع ذلك فإن الاهتمام المفرط بما سيعتقده "الجمهور" قد يؤدى بالفنان إلى السوقية والابتذال. فقد يحاول أن يجعل عمله بسيطاً يسهل استيعابه، وبذلك يقضى على مزاياه - وحسبنا فى هذا الصدد أن نتذكر الروائيين والموسيقيين الذين خضعوا لهذا المطلب فى عصرنا. وعلى ذلك فإن الاهتمام "بالتوصيل" ينبغى أن يخفف منه احترام القيمة الكامنة للعمل، ونزاهة الفنان الخاصة. غير أن الانطواء المفرط له أخطاره بدوره. فالفنان الذى لا يُلقى بالاً إلى الجمهور يتجاهل بذلك أداة هامة من أدوات الضبط النقدى لعمله. ذلك لأن السؤال: "ماذا سيكون وقع هذا العمل على الآخرين" هو ضابط نقدى هام يفتقر إليه مثل هذا الفنان. وقد يكون حكمه الخاص غير كاف، كما هى الحال عند كثير من الفنانين الذين تغلب عليهم روح الهواية. وهكذا يكون العمل مفتقراً إلى التنظيم أو معقداً أكثر مما ينبغى، أو عقيماً فحسب.

حسبنا إذن ما قلناه الآن عن النزاع بين "التعبيريين" و"التوصيليين" حول الخلق الفنى (وإن كان كلامنا هذا موجزاً أكثر مما ينبغى، لأن من الممكن، كما قد يدرك القارىء، أن يقال أكثر من هذا بكثير). فلننتقل الآن إلى السؤال الثانى، وهو: هل ينبغى النظر إلى التوصيل، كما فعل تولستوى، على أنه جزء من تعريف "الفن الجميل"، بحيث أن الموضوع الذى لا يثير فى المشاهد انفعالاً لا يكون "عملاً فنياً"؟

من الواضح أن الموضوع الذى يعجز تماماً عن توصيل انفعال إلى أى شخص لابد أن يكون، حسب هذا الفرض ذاته، عديم القيمة، وبالتالى لا يكاد يكون جديراً بالكلام عنه. ويبدو أن إطلاق اسم "الفن" عليه لا يؤدى إلا إحداث فارق ضئيل. ومع ذلك فإن سؤالنا هذا يثير أسئلة هامة حول معنى "الفن الجميل".

يقدم الأستاذ دوكاس حججاً قوية مقنعة ضد التعريف "التوصيلى" للفن. فهو يشير إلى أن "وصف أى شىء بأنه عمل فنى لا يعدو أن يكون كلاماً عن نوع العملية التى ظهر بها هذا العمل إلى الوجود"[1]. وكما رأينا فى تحليلنا السابق

[1] المرجع المذكور، ص ٣٠.

للمعنى الشامل للفن. فإن الطريقة التى ينتج بها الفن هى التى تميزه من الموضوعات الطبيعية والأفعال الغريزية أو التى تؤدى بحكم العادة أو الأفعال المنعكسة. ويواصل دوكاس كلامه قائلاً إن قدرة الشىء على التوصيل تتعلق بالتأثيرات التى يحدثها بعد أن يكون قد ظهر إلى الوجود. فأصل الموضوع شىء. وتاريخه اللاحق لخلقه شىء مختلف كل الاختلاف. أما جعل "التوصيل" جزءا من تعريف "الفن" فينطوى على خلط بين الأمرين. يؤدى إلى تشويه المعنى المعتاد للفظ "الفن". وفضلاً عن ذلك فإن نظرية "الاتصال" تؤدى إلى نتيجة تنطوى على مفارقة. بل نتيجة مضحكة. فلنفرض أن عملاً واحداً يؤثر فى شخص معين ولا يؤثر فى شخص آخر. أو يؤثر فى الشخص فى وقت معين. وليس فى وقت آخر - وهو أمر كثير الحدوث. عندئذ يتعين علينا القول إن الموضوع عمل فنى وليس عملاً فنياً معاً. ولكن هذا. كما يقول دوكاس، "ممتنع. لأنه إذا كانت لوحة معينة. فى الحقيقة، نتاجاً لذلك النشاط البشرى الخلاق المسمى بالفن، فإن هذه الحقيقة تظل حقيقة إلى الأبد. وعلى نحو شامل"[1].

فإذا أردنا أن نقول عن عمل فنى إنه يوصل المشاعر أو لا يوصلها، أو إذا أردنا أن نتحدث عما يوصله. ففى استطاعتنا أن نقوم بهذه المهمة خير قيام دون أن نجعل من "التوصيل" جزءاً من تعريف "الفن الجميل". ويظل من الممكن عندئذ أن يقال كل ما يود صاحب نظرية التوصيل أن يقوله عن الفن. وفضلاً عن ذلك فإننا نستطيع الآن أن نقول ما نود فى كثير من الأحيان أن نقوله، وهو أن العمل الفنى الراحد أثر فى جيل معين ولكنه لم يؤثر فى جيل آخر، ويكون كلامنا عندئذ معقولاً. وعلى هذا النحو فإن قيمة الفن، عندما يدرك جمالياً، تظل بمعزل عن معنى "الفن"، الذى لا يدل إلا على طريقة إنتاج الموضوع.

* * *

وهذا يؤدى إلى إثارة سؤال آخر، هو: هل القيمة الجمالية للعمل هى ذاتها قدرته على التوصيل إلى الجمهور، أم أنه لا صلة لأحد هذين الأمرين بالآخر؟ إن إجابة تولستوى فى هذا الصدد واضحة لا غموض فيها. فهو يقول: إن العدوى

---

(1) "أنت، والنقاد، والفن"، ص ٤٦.

ليست علامة مؤكدة على الفن فحسب" - وقد رأينا أنه يعد العدوى" جزءاً من معنى "الفن" - بل هو يمضى بعد ذلك قائلاً إن "مدى القدرة على العدوى هى أيضاً المقياس الوحيد للامتياز فى الفن"[1]. ويلاحظ أن التعبير "مدى القدرة على العدوى" يشير إلى عدد من الأشياء المتباينة فى نظر تولستوى. وسوف نناقش المسألة فى هذا الموضوع من حيث اتصالها باتساع نطاق جاذبية العمل على نحو شامل. فالعمل يكون "معدياً" عندما يستطيع عدد كبير من الناس أن يفهموه. ويمكنه أن يوصل إليهم انفعالاً. ويقول تولستوى إن "ما يميز العمل الفنى.. إنما هو كون لغته مفهومة للجميع، وكونه معديا للجميع دون تمييز"[2]. ويواصل كلامه قائلا: "إن القول بأن الفن يمكن إن يكون فنا جيدا ويكون فى الوقت ذاته غير مفهوم لدى عدد كبير من الناس، هو قول بعيد كل البعد عن الصواب.. فالفن الجيد يؤدى دائما إلى إمتاع كل شخص"[3].

وهناك احتمال كبير فى أن القارىء سوف يتوقع الاعتراض الموجه إلى هذا الرأى ويستبقه. فنحن جميعا نعيش فى "ثقافة جماهيرية"، أى أن الأعمال الفنية فى مجتمعنا، شأنها شأن السلع الأخرى، تستهدف عادة إرضاء جماهير كبيرة. وهذه فى كثير من الأحيان مسألة ضرورة اقتصادية. فالأفلام السينمائية، إذا لم تجد "سوقا جماهيرية" وتصل إليها، لا يمكن أن تنتج. ولكننا لن نسلم بأن إعجاب الجماهير بالعمل الفنى معيار لقيمته الفنية مالم نكن مندمجين تماما فى "الثقافة الجماهيرية" وهو أمر لن يكون أى واحد منا على استعداد لتصديقه بالنسبة إلى نفسه. بل إننا قد نتصور أحيانا أن قيمة العمل الفنى وشيوع الإعجاب به يتناسبان تناسبا عكسيا. ففى كثير من الأحيان تكون أكثر الأسطوانات الخفيفة شيوعا، أو أكثر برامج التليفزيون اجتذابا للجماهير، هى أقل نماذج هذا النوع من الفنون مرتبة. فهذه أعمال تصيب "بالعدوى" أعدادا لا حصر لها من الناس. ولكن هذا لا يثبت أنها جيدة. وبطبيعة الحال فقد تكون هناك رواية سينمائية معينة تجمع بين القيمة

---

(1) المرجع المذكور، ص ٢٢٨.

(2) المرجع نفسه، ص١٧٧.

(3) المرجع نفسه، ص ١٧٦.

الكامنة وإعجاب الناس بها. ولكن يظل من الصحيح أنه لا توجد علاقة ضرورية بين" مدى قابلية العدوى" وبين القيمة الجمالية.

كذلك فإن هناك قدرا كبيرا من "الفن الجيد" لا "يمتع كل شخص". على عكس ما يقول تولستوى. ونستطيع أن نجد لذلك أمثلة متعددة فى فن القرن الحالى. فكتابات جويس، وكافكا، وبروست، أو مدارس"الفن الحديث" التى نوقشت فى الفصل السابق، تقتضى من المدرك بذل مجهود كبير، وبالتالى لم يكن لها إلا جمهور محدود. وليس فى استطاعتنا تذوق أمثال هذه الأعمال مالم نبذل الجهد اللازم لكى نألفها، ونستعين بنقاد من نوع "فراى". غير أن تولستوى ينكر أن هذا ضرورى من أجل تذوق ما يعده فنا جيدا. فهو يقول إن الفن يستطيع أن يعدى الناس بغض النظر عن حالتهم من حيث التقدم والتعليم"[1]. ولا يتعين على المشاهد أن "يبذل جهدا" أو "يغير وجهة نظره"[2]. غير أن هذا يتعارض مع ما نعرفه عن الإدراك الجمالى. ففى كثير من الأحيان يتعين علينا أن نبذل جهدا مقصودا لكى ننمى فى نفوسنا "التعاطف" مع أعمال فنية كانت فى الأصل غريبة عنا. وعلى هذا النحو، وحده يمكن تنمية الذوق. أما الأعمال التى يمكن الاستمتاع بها دون جهد فكثيرا ما تكون تافهة أو ضئيلة القيمة.

ولقد ذهب نقاد تولستوى فى كثير من الأحيان إلى أن أوضح تفنيد لنظرية "العدوى" يتمثل فى أنواع التقويم الفنى التى يؤدى إليها تطبيق هذه النظرية فتولستوى يحمل على معظم الأعمال الكلاسيكية فى الفن الغربى، ولاسيما أعمال القرن التاسع عشر. وهو يرى أن سيمفونية بيتهوفن التاسعة عمل هزيل لأنها "لا توحد الناس جميعا"[3]. وهذا يصدق أيضا على برامز، وريشارد شتراوس، وفاجنر. ومن جهة أخرى يزعم تولستوى أن "الأغلبية كانت تفهم على الدوام، مازالت تفهم، ما.. نعترف بأنه أفضل الفنون جميعا: وهو ملحمة سفر التكوين، قصص الكتاب المقدس، والأساطير الشعبية وحكايات الجن والأغنيات الشعبية"[4]. وليس

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٧٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٢٧.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٤٩.

(٤) المرجع نفسه، ص١٧٧.

من الضرورى أن ننتقص من قدر هـذه الأعمـال إذا أعربنـا عـن ترددنـا فـى تسـميتها "بأفضل الفنون جميعا". أو أنكرنا أن "العدوى" معيار للقيمة فى الفن.

لقد وضعنا المدرسة "التعبيرية" فى مقابل المدرسة "التوصيلية" داخـل نطـاق النظرية الانفعالية. ومع ذلك فإنهما. فى ناحية معينـة. لا يتعارضـان بـالقدر الـذى توحى به المقارنة بين تعريفى تولستوى وفيرون "للفـن". صحيـح أن فـيرون. القـائل بنظرية التعبير. لا يعرف "الفـن" علـى أسـاس التوصيـل. ومـع ذلـك فإنـه يـرى أن الأعمال التعبيرية تؤدى. فى واقع الأمر. إلى توصيل انفعال إلى جمـهورها. وهـذا مـا يتحقق لو توافر شرط معين - هو ما يسميه فيرون "شرط الإخلاص المطلق". "ما على الفنان الصادق الشعور إلا أن يستسلم لانفعاله. وسوف يصبـح هـذا الانفعـال معديـا. وينهال عليه الثناء الذى يستحقه"[1].

إن "إخلاص الفنان" أمر له أهمية عظمى فى أية نظرية انفعالية. فحين يعد الفن سجلا للانفعال. فعندئذ يشترط فى الفنان أن يشعر بإخلاص بما يضمنه العمـل. ولا يعود الهدف فى هذه الحالة هـو مشـابهة الواقـع. كمـا هـى الحـال فـى نظريـة "المحاكاة"، بل إن "الإخلاص يحل محل الحقيقة فى الفن"[2]، كمـا يقـول فـيرون. وفضلا عن ذلك فإن أصحاب النظرية الانفعالية من أمثال فيرون كانوا يحتجون علـى نوع الفن الـذى تنتجـه "الأكاديميـات" - حيـث كـان الطـلاب يتعلمـون "الأصـول" الصحيحة للتصوير، ويكتسبون مقدرة تكنيكية. ويدرسون الفن اليونـانى الرومـانى، ثـم ينتجون أعمالا باردة لا حياة فيها. وكان ذلك راجعا إلى أنهم هم أنفسـهم لم يشـعروا بانفعال شخصى عميق أثناء إبداعهم. والواقع أن الفن، كما يقول تولستوى، لا يكون مبدعا إلا إذا "كان الفنان قد أحس على طريقتـه الخاصـة بالشـعور الـذى ينقلـه، لا عندما ينقل إلى الناس شعور شخص آخر نقل إليه من قبل"[3]. وهناك نـوع آخـر مـن عدم الإخلاص يحدث عندما "لا يشعر الفنان ذاته بما يرغب فى التعبير عنه، وإنمـا يفعل ذلك مـن أجـل مـن يتلقـى فنـه"[4]. والفـن المفتقـر إلى الإخـلاص إنمـا هـو فـن

---

(1) المرجع المذكور من قبل، ص ٧ من المقدمة.
(2) المرجع نفسه، ص ١٠١.
(3) المرجع المذكور من قبل، ص١٨٣.
(4) المرجع نفسه، ص ٢٢٩.

"مزيف"[1]. أما الفن الجيد فهو فى نظر تولستوى. الفن المعدى. كما رأينا من قبل. وتتوقف قدرة العمل على العدوى. أساسا. على إخلاص الفنان[2] . ومن هنا تحدث تولستوى عن "أهم صفات الفن وأنفسها - وهى إخلاصه"[3].

وقد تغلغلت فكرة "الإخلاص". شأنها شأن الكثير من العناصر الأخرى للنظرية الانفعالية. فى التفكير والحديث الشائع عن الفن. ويبدو أن لذلك أسبابا معقولة. فنحن أنفسنا نتأثر وننفعل حين نقتنع بأن الفنان يخاطبنا " من قلبه". فإخلاصه يضفى قدرا كبيرا من الحماسة على عمله. أما حين نعتقد أنه "يزيف" أو "يتظاهر". فإنا نتباعد عنه بنفس القدر. وبالمثل فحين نعتقد أن الفنان يحاول إثارة انفعالات لم يمارسها هو ذاته. أو يتلاعب بها. فإنا نشعر أيضا بالنفور. وعلى وجه العموم، فإن الأعمال التى يخلقها فنان غير مخلص كثيرا ما تكون مفتقرة إلى الحرارة والإقناع اللذين يضيفهما انفعال الفنان على العمل. وعلى هذه الأساس يكون "الإخلاص" فكرة ذات أهمية وقدرة توضيحية كبيرة.

ولا تظهر نواحى قصور هذه الفكرة إلا عندما نخضعها للتحليل.

فلنتساءل أولا: كيف يمكننا أن نعرف، عمليا، إن كان الفنان مخلصا أم غير مخلص؟ إن "الإخلاص" يدل على حالات معينة فى تاريخ الحياة النفسية للفنان، أى على انفعالات معينة أحس بها. ولكنا لا نستطيع عادة معرفة هذه الوقائع المتعلقة بحياته، ولا سيما حين تكون "خصوصية" على النحو الذى تكونه الانفعالات عادة. بل إن ما فى متناول أيدينا إنما هو العمل الفنى ذاته. وهذا العمل موضوع - صيغ فى أنغام أو حجارة أو كلمات - لا حالة نفسية يمكن ممارستها بمعزل عن العمل. وكما حاولت أن أوضح من قبل، فإن الاستدلال من العمل على الحالة النفسية للفنان هو عادة أمر محفوفا بالمخاطر، وكثيرا ما يكون خطأ صريحا. صحيح أننا فى بعض الأحيان نستطيع استخلاص استدلالات كهذه بقدر معقول من الصواب، إذ أن من العسير جدا تصور أن ملتن لم يكن يشعر هو ذاته بسخط مماثل لذلك الذى أعرب عنه فى قصيدة "مذبحة بيدمنت الأخيرة"، أو أن الانفعال الظاهر

---

(1) المرجع نفسه، ص ١٩٠ - ١٩٢، ٢١٨ - ٢١٩، ٢٣٠.

(2) المرجع نفسه، ص ٢٢٨ - ٢٢٩.

(3) المرجع نفسه ص ١٩٣.

فى سيمفونية تشايكوفسكى الخامسة ليس له ما يقابله فى التاريخ الانفعالى للفنان. ففى أمثال هذه الحالات نستطيع على الأرجح أن نقوم بذلك النوع من الحكم الذى أشرنا إليه فى الفقرة السابقة. ومع ذلك فمن الممكن جدا أن نقع فى الخطأ مرات تزيد كثيرا عما نعتقد. ولكننا لا نستطيع أن ندرك ذلك لأننا لا نملك الشواهد - المستمدة من حالات الفنان النفسية - التى تستطيع هى وحدها أن تحدد إن كان استدلالنا صوابا أم خطأ.

ولقد أوردت الآن مثلين يبدو فيهما الاستدلال المتعلق بتاريخ حياة الفنان معقولا. غير أن التأثير المتأصل للحركة الرومانتيكية وللنظرية الانفعالية هو وحده الذى يجعلنا نعتقد عادة أن مثل هذا الاستدلال مشروع دائما. فلنتأمل حالة أخرى. هى حالة هايدن، الذى كتب ما يربو على مائة سيمفونية، فضلا عن عدد كبير من الأعمال الموسيقية التى تتخذ صورا أخرى. ولقد كتب كثير من هذه الأعمال بالتكليف، أى بناء على طلب السيد الذى يرعاه، إن بتكليف من جهة أخرى. فهل كان يتعين عليه أن يشعر بكل ما تتضمنه أعماله الكثيرة، من انفعالات لا حصر لها؟ وهل من المعقول أن نتصور أنه كان يشعر بها فعلا؟ هلا كان عليه أن يمر بكل درجات المشاعر فى كل مرة كان عليه فيها أن يكتب قطعة موسيقية مرحة خفيفة من النوع " السريع فى توثب Allegro con Spirito "، وحركة بطيئة متأملة فى سيمفونية؟ إن الأكثر واقعية هو أن ننظر إلى هايدن على أنه صانع ماهر، قادر على أن يشكل ببراعة مواد تتسم هى ذاتها بأنها حيوية موحية. فأنغام السلم الموسيقى، وأصوات الأوركسترا، وتركيب قالب السوناتا - كل هذه لها حياة وجاذبية خاصة بها بالنسبة إلى الفنان المبدع. ومن الممكن التحكم فيها بطريقة صناعية من أجل إنتاج موضوع يتميز بقدرة كامنة على الإمتاع. وليس معنى ذلك أن هايدن هو مجرد صانع تكنيكى. ولكن عظمته التى لاشك فيها لن تفسر بتلك الإشارة غير المؤكدة إلى "الإخلاص". فعندما يكون العمل معبرا فى نظر المشاهد، فإننا لا نستطيع أن نستدل دائما على أنه تعبير عن الفنان.

وحتى لو كان الفنان مخلصا بالفعل، فلا يترتب على ذلك القول إن العمل سيبدو "مخلصا" للمدرك الجمالى. أما الافتراض الذى تسلم به النظرية الانفعالية، من

أن الأمر لا بد أن يكون كذلك، فهو افتراض لا يقوم على أساس. فقد تكون انفعالات الفنان متحمسة وعميقة، ومع ذلك يعجز العمل، لأسباب لا حصر لها، عن توصيل هذا الشعور. إذ قد يكون الفنان مفتقراً إلى القدرة على السيطرة على وسيطه، وقد تكون مقدرته العملية محدودة، وقد يكون بناء عمله مختلاً أو جامداً، أو غير ذلك من الأسباب. أليست هذه فى كثير من الأحيان مأساة الفنان الهاوى؟ ألا يصدق ذلك على شعر الغزل عند المراهق؟ إنه يحس بمشاعره بجدية وإخلاصه كاملين، ومع ذلك فإن ما يخلقه فج، تافه، بارد. ولو حكمنا على الأمر من خلال العمل ذاته، لما خطر ببال أحد أن الفنان كان "مخلصاً". وفضلاً عن ذلك فإن الحالة المضادة يمكن تصورها تماماً، كما قلت منذ قليل: فالفنان الذى لا يشعر بانفعال، أو لا يحس إلا بانفعال بسيط، قد يخلق موضوعاً ذا قدرة تعبيرية انفعالية كبيرة. فعدم إخلاص الفنان لا يؤدى فى ذاته وبذاته إلى الإقلال من قيمة العمل أو القضاء عليها بالنسبة إلى المشاهد الجمالى، بل إن العمل هو موضوع الإدراك الجمالى، لا حياة الفنان. فإن كان العمل يتحدث على الإطلاق، فهو إنما يتحدث عن نفسه.

وقد يجد بعض القراء أن هذه الحجج تصدم إيمانهم الراسخ بأهمية "الإخلاص" - وربما كانوا يودون القول إن "العمل هو الإنسان". وأود أن أذكّر هؤلاء بأن هذه الحجج، شأنها شأن كل الحجج الأخرى التى نوقشت فى دراستنا هذه، ليست مما يُقبل أو يُرفض بطريقة غير نقدية. بل إن على القارىء أن يختبرها فى ضوء الشواهد والأدلة المتعلقة بالموضوع، و التى ربما كنت قد أغفلت بعضاً منها. وبهذه الطريقة يعيد التفكير فى إيمانه "بالإخلاص" الفنى، حتى لو قرر آخر الأمر أن يحتفظ بهذا الإيمان. فلأعرض على هذا القارىء ما أعتقد أنه نتائج المناقشة السابقة، لكى يتناولها بالبحث: إن المهم هو أن يشيع فى العمل روح الإخلاص، فإن لم تكن فيه هذه الروح، نقصت قيمته. وفى بعض الحالات، التى تكون فيها الشهادة الباطنة للعمل قوية، نستطيع، بقدر من الاحتمال، أن نستدل على مشاعر الفنان. ولكن، على الرغم من أن الإخلاص فى الفنان قد يكون فى أحيان كثيرة سبباً من أسباب جودة العمل، فإنه لا يكفى أبداً، فى ذاته، لضمان قيمة العمل.

* * *

إن فكرة "الإخلاص" ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة أخرى من الأفكار التى تتميز بها النظرية الانفعالية، وهى أنه إذا كان الفنان مخلصا. فإن المدرك سيشارك فى نفس التجربة التى مر بها الفنان أصلا. وقد صادفنا هذا الرأى من قبل فى الفقرات المقتبسة من تولستوى. التى عرضت فيها نظرية التوصيل. وبالمثل يقول فيرون إن العمل الفنى الجيد " يأتى إلينا بنفس مشاعر مبدعه"[1]. وكثيرا ما نتحدث عن التجربة الجمالية على هذا النحو ذاته. ومن هذا القبيل ما كتبه ناقد عن لوحة لبيسارو pissarro. إذ قال: "إن المرء يحس بأن شعورا حزينا يتغلغل فيه رويدا رويدا، وهو شعور لابد أن الفنان ذاته قد أحس به عند مشاهدته للمنظر الطبيعى." [2].

هذا الرأى يمكن مناقشته بشىء من الإيجاز. لأنه قريب الشبه من آراء أخرى فى النظرية الانفعالية سبق لنا بحثها. ففى هذه الحالة بدورها ينظر إلى التجربة الشخصية للفنان على أنها ذات أهمية رئيسية - هى أنها معيار التجربة الجمالية هذه المرة - وهنا أيضا يؤدى ذلك إلى إثارة مشكلات. فكيف يتسنى لنا أن نعرف على أى نحو أن تجربة المشاهد "هى ذاتها" تجربة الفنان؟ قد أكون على ثقة من أن تجربتى مماثلة تماما لتجربة الفنان، ولكن لما كان الأساس الذى أحكم بناء عليه هو عادة العمل الفنى وحده، ولما كانت الوقائع المتعلقة بتاريخ حياة الفنان، فى هذه الناحية بعينها، غير متوافرة لدى، فإن رأيى هذا لا يعدو أن يكون تخمينا ضعيف الاحتمال. وفضلا عن ذلك فإن العمل الفنى قد يثير فى مختلف الناس عددا كبيرا من التجارب المتباينة، التى لا يمكن أن تكون كلها مماثلة لتجارب الفنان الخاصة، ومن الجائز أن أية واحدة لا تماثلها. ويكفى أن نتصور ذلك التباين العميق فى طريقة "قراءة" الأجيال التى ظهرت بعد شيكسبير لمسرحية هاملت، أو طريقتى الأداء المتعارضتين لنفس العمل الموسيقى على يدى قائدين مختلفين للفرقة الموسيقية. كذلك فليس هنالك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن التجربة الجمالية الأقرب شبها إلى تجربة الفنان لا بد أن تكون أكثر إرضاء من غيرها من التجارب التى يمكن

---

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ١٠٥.

(٢) مقتبس فى كتاب فنتورى "تاريخ النقد الفنى"، ص ٢٢٦.

ممارستها. فقد يجد المشاهد فى العمل قيمة أغفلها الفنان، وعندئذ يكون الخروج من تجربة الفنان كسبا.

ومن الجدير بالملاحظة أن دوكاس، وهو أقرب دعاة النظرية الانفعالية عهدا، يتخلى عن اعتقاد أسلافه فى القرن التاسع بهوية انفعالات الفنان والمشاهد[1]. والأهم من ذلك أنه لا يعتقد بأن المشاهد ملزم على أنه نحو بتشكيل تجربته على نمط تجربة الفنان: "عندما ينظر إلى العمل الفنى من وجهة نظر المدرك، فإن القيم التى يمكن على أساسها أن يقدر هذا العمل تقديرا مشروعا تكون متباينة إلى أقصى حد."[2]

• • •

إن هناك نتيجة تظهر بوضوح من التحليل الذى قدمناه حتى الآن للنظرية الانفعالية: فحتى لو كان ما يقوله أصحاب هذه النظرية عن عملية الخلق صحيحا (وقد رأينا أن هناك من الأسباب ما يدعو إلى الشك فى صحته الشاملة)، أعنى حتى لو كان الفنان يسعى إلى "إظهار شخصيته"، أو إلى "التعبير عن انفعالاته بإخلاص"، فإننا لا نستطيع أن نستدل من ذلك بطريقة مشروعة على طبيعة العمل الفنى، أو طبيعة التجربة الجمالية وقيمتها. فالعملية الخلاقة هى منشأ الموضوع الفنى. ولكن ما إن يظهر العمل إلى الوجود، حتى يستطيع المدرك أن يفسره ويستمتع به ويقدره على شتى الأنحاء المتباينة التى لا تكون لها صلة بتجربة الفنان الشخصية. فلا يمكن أن يفهم العمل فهما كافيا على أساس أنه نسخة طبق الأصل من تجربة الفنان. ولا يمكن أن "تقيد" التجربة التذوقية لدى المشاهد بتجربة الفنان (حتى لو استطعنا أن نعرف كنه هذه الأخيرة). ولا يمكن أن تتحكم التجربة الشخصية للفنان أثناء الخلق فى قيمة عمله عند تأمله، أو تشرع لهذه القيمة. فإذا أدركت كيف يمكن أن تستخلص هذه النتائج من الصفحات السابقة، فأنت على الأرجح قادر على أن تدرك مدى صحة عبارة الأستاذ لى Lee، التى قال فيها: "لابد أن يدب الخلط فى أية نظرية جمالية تلتمس لدى تجربة الفنان الخلاقة حلا لمشكلاتها"[3].

---

(١) المرجع المذكور، ص ٢٧٤؛ وانظر أيضا "أنت والنقاد والفن"، ص١٢٥.

(٢) "أنت والنقاد والفن" ص ١٢٦.

(٣) "الإدراك والقيمة الجمالية" ص١٥٤ Perception and Aesthetic Value.

٣- التجربة الجمالية

إذا لم تكن وقائع الخلق الفنى تتحكم فى طبيعة التجربة الجمالية، فكيف نتأكد، فى ظل النظرية الانفعالية. من أن التجربة الجمالية تنطوى دائما على انفعال؟ وفضلا عن ذلك. فإن من الممكن الشعور بمتعة جمالية عندما يكون موضوع التجربة طبيعة لا فنا. ونظرا إلى أن الطبيعة ليست نتاجا للخلق الفنى، فإن أى شيء مما نقوله عن الفن لن يستطيع تفسير إدراك الطبيعة. فالنظرية الانفعالية لا يمكنها أن تثبت أن الانفعال أساسى للتجربة الجمالية على الدوام إلا بدراسة التجربة الجمالية لذاتها.

° ° °

يقدم دوكاس أكبر تحليل مفصل لهذه التجربة. فهو يرى أن الانفعال أساسى للتذوق الجمالى لأن الانفعال، فى رأيه، هو بعينه ما نسعى إليه حين ننظر إلى الأشياء جماليا. ولقد رأينا من قبل أن الموقف الجمالى هو موقف "منزه عن الغرض". ويضيف دوكاس إلى وصفه عنصرا آخر: هو "التفتح" للدلالة الانفعالية للموضوع. "ففى التأمل الجمالى يتفتح المرء تماما.. لاستقبال الشعور Feeling" [1]. ويكون انتباهنا مركزا على الموضوع، ولكن "اهتمامنا، هدفنا، إنما يمكن فى الشعور من حيث هو كذلك" [2]. وعندما نكتسب الشعور، يكون "شيئا يمكن تذوقه، ويمكن يكوره المرء تحت لسانه الانفعالى، إن جاز هذا التعبير" [3]. فالشعور هو "اكتمال التأمل ونجاحه" [4]. ومن هنا كان وصف دوكاس للموقف الجمالى بأنه "الاستماع، أو الرؤية، عن طريق قدرتنا على الشعور" [5]. ومن الممكن اتخاذ الموقف الجمالى نحو أى موضوع [6]، كما أن من الممكن الشعور بأى انفعال خلال التجربة الجمالية [7].

---

(١) المرجع المذكور، ص ١٤٠.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٤١.
(٣) المرجع نفسه، ص١٤٢.
(٤) المرجع نفسه.
(٥) المرجع نفسه، ص ١٤٠.
(٦) المرجع نفسه، ص ١٥٦، ٢٢٣ - ٢٢٤.
(٧) المرجع نفسه.

والواقع أن دوكاس قد عبر عن طبيعة جزء كبير، على الأقل، من التجربة الجمالية. فمن المؤكد أن كثيرا من الناس يدركون الفن والموضوعات غير الفنية على هذا النحو بالفعل. فهم إذا لم "يتأثروا"، أنكروا أن يكون الإدراك الجمالى قد وصل إلى "الاكتمال" أو "النجاح". كذلك يبدو أن دوكاس، بإضافته "التفتح" الانفعالى إلى التنزه عن الغرض"، يميز الموقف الجمالى، بوضوح أعظم، من حالات الإدراك الأخرى. فمن الممكن أن يجد المرء أهمية كامنة فى شىء يظهر بوضوح أنه ليس موضوعا جماليا. إذ أن بعض الناس يقرأون التاريخ أو يدرسون الرياضيات مثلا على هذا النحو. وتبعا لرأى دوكاس، تتميز تجربة هؤلاء الناس عن التجربة الجمالية بأنهم يهدفون إلى إدراك "أفكار"، لا الانفعالات التى قد تصاحب هذه الأفكار. أما إذا كانوا بالفعل معنيين "بالدلالة الشعورية أو الانفعالية" للبرهان الرياضى مثلا، فعندئذ تكون تجربتهم جمالية.

ومع ذلك فإن لنا الحق فى أن نتساءل إن كان المشاهد الجمالى يهتم دائما "بالدلالة الشعورية أو الانفعالية" للموضوع وحدها. فهناك كثيرون ينكرون أنهم يهتمون بمثل هذه الدلالة. ذلك لأنهم يبدون انتباها متعاطفا منزها عن الغرض بالموضوع، و"يتفتحون" لأية حالات نفسية قد يشعرون بها نتيجة لذلك. وهم يركزون انتباههم على "السطح الحسى" للموضوع، وعلى الطريقة التى يبدو بها لعين أو الأذن، ويستمتعون بإحساساتهم؛ أو هم يدركون التنظيم الشكلى للموضوع، وتنصب تجربتهم تبعا لذلك على النظام والتوازن، أو يصبحون على وعى بالارتباطات الرمزية للعمل، فأولئك الذين ينكرون دقة الوصف الذى يقدمه دوكاس، لا ينكرون أن الانفعال يمكن أن يثار خلال التجربة الجمالية، ولكنهم ينكرون أن يكون للانفعال أى مركز مميز. فهم لا يهتمون بالانفعال أكثر أو أقل مما يهتمون بأى عنصر آخر يدخل فى تكوين التجربة الكاملة.

ويمضى بعض نقاد النظرية الانفعالية أبعد من ذلك. فهم يرون أنه إذا كان "اهتمامنا، وهدفنا، منصبا على الشعور فى ذاته، ومن حيث هو كذلك"، كما يقول دوكاس، فعندئذ لا تكون تجربتنا جمالية بحق. ذلك لأننا إنما نقتصر عندئذ على استخدام العملى الفنى وسيلة لإثارة تجربة من نوع معين، فنكون بذلك أشبه بأولئك

الذين يحاولون تعويض الهزال العاطفى لحياتهم بقراءة روايات رومانتيكية. فلما كان الاهتمام لا ينصب على الموضوع فى طبيعته الباطنة، فإن موقف المشاهد لا يكون عندئذ جماليا. ويعد هانسليك، الكاتب ذو النزعة الشكلية الذى تحدثنا عنه فى الفصل السابق، من أقوى نقاد النظرية الانفعالية. فهو يقول: "فى فعل الاستماع الخالص، نستمتع بالموسيقى وحدها، ولا نفكر فى؟ إقحام أى موضوع خارج عنها، أما الميل إلى استثارة انفعالاتنا. فينطوى على شىء خارج عن مجال الموسيقى"[1]. ويترتب على ذلك استحالة إدراك الطبيعة المميزة للموسيقى، والقيمة الكامنة فيها. "من المؤكد أن الموسيقى قد تثير انفعالات من السرور العظيم أو الحزن المبرح، ولكن ألا يمكن إحداث نفس التأثير، وربما تأثير أقوى منه، إذا سمعنا خبراً يقول إننا ربحنا الجائزة الأولى فى اليانصيب"، أو أن صديقاً عزيزاً لنا مصاب بمرض خطير؟[2].

على أن بحث نظرية دوكاس فى التجربة الجمالية بمزيد من التفصيل يقلل من قوة هذه الانتقادات؛ ذلك لأن هانسليك يرى أن الانفعال "شىء خارج عن مجال الموسيقى". ولكنا نستطيع، بوجه عام، أن نميز بين نوعين من المواقف يكون فيهما الانفعال "خارجاً" عن موضوع ما. الموقف الأول حين يكون شىء ما علامة على الانفعال أو عرضاً من أعراضه. فالدموع، أو تقطيب الجبين، أو الحركة الغاضبة، قد تؤدى بنا إلى الاعتقاد بأن شخصاً يشعر بانفعال. وقد يستدل عالم الفسيولوجيا على ذلك بقياس دقات قلبه أو إفرازه للأدرينالين. وفى هذه الحالات نستطيع فهم العلامة وتفسيرها تفسيراً صحيحاً دون أن نشعر نحن أنفسنا بالانفعال. والموقف الثانى هو ذلك الذى يكون فيه الموضوع سبباً للانفعال أو منبهاً له. فلا بد أن يثار الانفعال بفعل شيك مصرفى، أو انقطاع رباط الحذاء، أو بحقنه من أكسيد النيتروجين. وعندما نتعرض لهذه المنبهات نشعر بانفعال. ولكنا لا نشعر عندئذ بأن الانفعال كامن فى الموضوع نفسه. فالمنبه "يطلق" الانفعال، ولكن المنبه ليس هو ذاته مصطبغاً بالانفعال.

---

(١) "الجميل فى الموسيقى"، ص ٢١.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٦.

على أن العلاقة بين الموضوع الجمالى وبين "دلالته الشعورية" فى رأى دوكاس، ليست علاقة علامة أو سبب. وإنما هى علاقة أوثق بكثير. فدوكاس يصف الموضوع الجمالى بأنه "الرمز المباشر" لانفعال ما. فهو ليس شيئا نستدل منه على انفعال. ولا شيئا يعد هو ذاته غير انفعالى. مثل أكسيد النيتروجين. وإن كان يثير انفعالا، بل إن الموضوع الجمالى "يجسد" الانفعال بحيث يكون كل ما علينا هو أن ندركه لنتذوق "طعم هذا الانفعال[1]. فالدلالة الشعورية، فى رأى دوكاس. تدرك مباشرة على أنها مرتبطة ارتباطا باطنا بطبيعة الموضوع. ومن هنا فإنا نستطيع أن نتساءل. مع دوكاس. كيف يمكن الفصل بين النشوة المنطلقة وبين الأشكال الراقصة فى لوحة ماتيس "الرقص La danse". أليس الحزن جزءا لا يتجزأ من أنغام قطعة "لا أحد غير القلب الوحيد" لتشايكوفسكى؟

فإذا كان هذا صحيحا، فإن "الدلالة الشعورية" للموضوع الجمالى تكون فريدة فى نوعها[2]. فلما كان الانفعال كامنا فى الموضوع، ولما كان للموضوع طبيعته المميزة، "فلا يمكن أن يحل أى رمز .. محل الآخر تماما"[3]. وعلى ذلك فليس فى استطاعة المرء أن يحصل من القطعة الموسيقية على "نفس التأثير" الذى تحدثه أخبار حسنة أو سيئة فى الحياة اليومية . وإذن فيمكن أن نقول، دفاعا عن رأى دوكاس، إن الحزن فى المارش الجنائزى فى سيمفونية "إيرويكا" (البطولة) لبيتهوفن ليس مماثلا للحزن الذى تثيره أية كارثة شخصية. ولكن ينبغى أن نضيف إلى ذلك أن "الدلالة الشعورية" للعمل لن تتكشف حتى يبدى المشاهد انتباها شديد التركيز نحو الأصوات والأشكال التى تؤلف القطعة الموسيقية. أما إذا سمعت القطعة بطريقة عارضة على "هامش" الانتباه، فعندئذ تكون الموسيقى أشبه بسبب للانفعال منها بتجسد له. وعندما يحدث ذلك - وكثيرا ما يحدث بالفعل - يكون لانتقادات هانسليك قوتها ، ويكون ذلك مجالا واضحا لتطبيقها .

على أن دوكاس يستطيع أن يسير خطوة أخرى دفاعا عن النظرية الانفعالية. ذلك لأن هانسليك يذهب إلى أن أصحاب النظرية الانفعالية أنفسهم لا

---

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ١٧٩.

(٢) المرجع نفسه ، ص١٨٠ - ١٨٢ .

(٣) المرجع نفسه ، ص١٨٢ .

يمكنهم أن يصفوا أى الانفعالات تعبر عنها الموسيقى - وهو فى ذلك يتحدث باسم كثير من نقاد النظرية الانفعالية . "على هؤلاء الذين يتخيلون، عند سماعهم لقطعة تعزفها الآلات، أن الأوتار ترتعش من فرط الانفعال، أن يبينوا بوضوح ما هو الانفعال الذى تتخذه الموسيقى موضوعا لها .. فكيف يمكننا الكلام عن تصوير انفعال معين، فى الوقت الذى لا يعرف فيه أحد بحق ما الذى يصور؟"[1] ومن الممكن أن يرد دوكاس على ذلك بقوله إن هانسليك على صواب فى ناحية معينة. فنحن عادة لا نستطيع أن نحدد ما هى "الدلالة الانفعالية" فلما كانت "مباشرة" و"فريدة فى نوعها"، فإنها "غير قابلة للوصف، إذا شئنا الدقة"[2]. ذلك لأن أية كيفية "مباشرة" من كيفيات التجربة الشعورية لا يمكن أن تعرف إلا بممارستها، وبقدر ما تكون مختلفة عن أى شيء آخر، لا تكون هناك ألفاظ عامة يمكن أن توصف بها. ولكن هذا لا يصح أن يتخذ نقدا مشروعا للنظرية الانفعالية. فكون الانفعال الذى يعبر عنه "غير قابل للوصف" لا يستتبع كونه غير موجود. إن الانفعالات التى يمارسها البشر تتعدد وتتنوع إلى حد لا نهاية له .. والأغلبية العظمى منها لا يمكن الإشارة إليها بالاسم لأنها لم يطلق عليها أى اسم"[3].

إن انفعالاتنا تقاوم التصنيف إلى "أنواع" كالحب أو الغضب، وهى الأنواع التى تعد على أحسن الفروض تقريبية تماما. وهذه حقيقة يعلق عليها دوكاس أهمية كبرى، ويقول إن عدم إدراكها "هو فى اعتقادى التفسير الأساسى لما لقيته النظريات الانفعالية فى الفن من معارضة"[4].

ولعلنا جميعا متفقون على أن رد دوكاس رد قوى. فكيف تستطيع الكلمات الوصفية البحتة أن تنفذ إلى اللون والطابع العميق الخاص بانفعالاتنا؟ إن الأمر يكاد يصل بنا إلى حد أن نميل إلى القول إن هذه بعينها هى مهمة الموسيقيين والمصورين - أعنى أن يعبروا عن السمات المميزة لحياتنا الانفعالية. ومع ذلك ينبغى أن نتنبه جيدا إلى ما تثبته حجة دوكاس ومالا تثبته. فدوكاس قد أثبت أن الحقيقة التى أشار

---

(1) المرجع المذكور من قبل، ص٤٠، ٤٤ .

(2) المرجع المذكور، ص١٧٥ .

(3) المرجع نفسه، ص١٩٥ . وانظر فيرون، المرجع المذكور من قبل، ص٣٢٦ .

(4) المرجع نفسه، ص ١٩٧ - ١٩٨.

إليها هانسليك - وهى أننا لا نستطيع تحديد اسم الانفعالات التى تعبر عنها الموسيقى - لا يترتب عليها أن الموسيقى غير معبرة عن انفعالات. ولكن يلاحظ بالطبع، من جهة أخرى، أن حجة دوكاس لا تثبت أن الموسيقى تعبر بالفعل عن انفعالات دائما، حتى لو كانت هذه الانفعالات "مما يستحيل وصفه". فقد يرد الناقد العنيد للنظرية الانفعالية بأن دوكاس احتمى وراء صفة استحالة التسمية فى الانفعالات. فعندما يعرض عليه عمل لا يعبر عن انفعال، يستطيع، على حد تعبير الناقد، أن يرد وهو يظن نفسه بمنأى عن الخطأ: "كلا، إنه يعبر بالفعل عن انفعال، ولكن من سوء الحظ أننى لا أستطيع أن أنبئك ما هو هذا الانفعال". غير أن هذا يؤدى إلى ترك مسألة إمكان عدم وجود انفعال على الإطلاق مفتوحة. ولذا فإن مثل هذا الناقد قد يتمتم فى سخط أن دوكاس إنما "يصادر على المطلوب"، أى أنه يكتفى بترديد النظرية التى يفترض أنه يدافع عنها، بدلا من أن يدافع عنها بالفعل.

إن المخرج الوحيد من هذا الطريق المسدود - كما هو الأمر دائما فى مثل هذه الحالات - هو الإهابة بالشواهد التجريبية. فهل من الصحيح، واقعيا، أن الموضوع الجمالى ينطوى دائما على انفعال يصبح جزءا من تجربة المدرك الجملية؟ إن من المهم فى هذه المسألة أن يعمل طرفا النزاع على جمع الشواهد واختبارها بدقة. وعلى كل منهم ألا يحرص على إنقاذ نظريته أكثر مما يحرص على التعلم من الشواهد الموجودة. ولست أود أن أتهم بالتلاعب بالألفاظ حين أقول أن النظرية الانفعالية قد أثارت انفعالا زائدا عن الحد. إذ يبدو أن أنصارها يعتقدون أن هذه النظرية هى وحدها التى توفى عمق التجربة الجمالية وحرارتها حقهما، أما فى أية نظرية أخرى فإن التجربة تصبح عجفاء "باردة". أما ناقدو النظرية الانفعالية، مثل هانسليك، فيبدو أنهم يعتقدون أنها تبتذل التجربة الجمالية، وتجعلها مجرد حالة إغراق انفعالى تتجاهل القيمة الحقيقية للفن أو تحط من قدرها.

لا توجد فى هذا الصدد شواهد متسقة. ولكنا لو نظرنا إلى نوع الشواهد التى يقول بها كلا الطرفين، لما كانت فى اعتقادى تنطوى على تأييد للنظرية الانفعالية فى كل الأحوال. أما دوكاس فيرى، من جانبه، أنه حتى اللون المنفرد له "مذاقه"

الانفعالى الخاص، وأن هذا المذاق يختلف اختلافا ملحوظا عن "الدلالة الانفعالية" للون فرعى آخر[1]. ويبدو أن هذا أمر تثبته تجربة الكثيرين منا حين نشترى رباطا للعنق أو ملابس، أو نختار لونا لطلاء غرفة المعيشة. وفضلا عن ذلك فهناك قدر هائل من الكتابات فى النقد الفنى تتحدث عن الفن حديثا ذكيا موحيا من خلال فكرة التعبير الانفعالى. ولكن هناك من جهة أخرى من لا يجدون مثل هذه "الدلالة الشعورية أو الانفعالية" فى تجربتهم الجمالية[2]. وهذا يصدق بوجه خاص حين لا يكونون ممن يشاركون دوكاس رأيه القائل إن الموقف الجمالى متجه بصورة خاصة إلى إثارة الانفعال. فهم، مثل هانسليك، يدركون فى الموسيقى بناء موضوعيا من "الصوت والحركة". وهم، مثل هانسليك أيضا، يجدون أن "الجميل يكون جميلا، ويظل جميلا، على الرغم من أنه لا يثير أى انفعال على الإطلاق"[3]. وكما قال الناقد الأمريكى جون كرو رانسم J. Crowe Ransom فإن "الفن ملمسه بارد لا حار".

وهناك عدد من المسائل القريبة فى مجال هذه الشواهد، سوف أذكرها بإيجاز وأطلب إلى القارىء أن يفكر فيها بمزيد من التفصيل.

المسألة الأولى هى أنه حتى حين يكون هناك انفعال قد أثير بالفعل فى التجربة الجمالية، فإن خصوم الانفعالية يرون أن هناك تباينا هائلا فى نوع الانفعال الذى يحس به المشاهدون. وقد أشار هانسليك إلى أن "الجيل الحالى كثيرا ما يعجب كيف استطاع أجداده أن يتخيلوا أن هذا الترتيب المعين للأصوات يمثل هذا الشعور بعينه تمثيلا صادقا"[4]. وقد أخذ كاتب متأخر بهذه الحجة وأكملها قائلا إن تنوع الاستجابات الانفعالية يثبت أن "الانفعال نتيجة عارضة للإدراك الجمالى"[5]، وبالتالى لا يمكن أن يستخدم فى تعريف "التجربة الجمالية". فإذ شاء صاحب النظرية الانفعالية أن يرد على هذا الاعتراض، فلزام عليه أن يفسر كيف يمكن أن تتجسد "الدلالة الشعورية" فى الموضوع، وتعجز مع ذلك عن التأثير فى جميع

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٧٤ – ١٧٥، ١٩٩.

(٢) انظر هـ. ن. لى H. N. Lee، المرجع المذكور من قبل، ص ٤٤ هامش رقم ٢٠.

(٣) المرجع المذكور، ص ١٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٥.

(٥) اليزيو فيفاس : "تعريف للتجربة الجمالية" فى كتاب فيفاس وكريجر المذكور من قبل، ص ٤٠٦.

المشاهدين على نفس النحو[1]. ويبدو أن الشواهد تدل على أن الانفعال ليس "داخلا في العمل، كما يقول دوكاس، وذلك على الأقل على النحو الذى يمكن أن يقال فيه إن خطوط اللوحة أو تغير المفتاح النغمى فى القطعة الموسيقية كامن أو مندمج فى العمل. فلا بد لصاحب النظرية الانفعالية أن يمضى أبعد من ذلك فى تفسيره للطريقة التى يستطيع بها العمل أن يكون معبرا، دون أن يكون مجرد سبب للانفعال أو منبه له.

وفضلاً عن ذلك، فقد ذكر البعض أنه حين يتضمن العمل الفنى عدداً هائلاً من الانفعالات المختلفة، فإن المشاهد لا يستطيع المشاركة فيها جميعا[2]. ففى التراجيديا التى تصور التأثير المتبادل بين انفعالات مجموعة كبيرة من الشخصيات فى آن واحد، يستحيل على المدرك أن يحاول الشعور بكل من هذه الانفعالات. فهو يكون واعياً بالانفعالات ولكنه لا يشعر بها.

وأخير، فمن الجائز أن الانفعال يُحَس فى إدراك بعض الأعمال الفنية، لا كلها. ومن الجدير بالملاحظة أن فيرون، الذى كان هو ذاته من أبرز ممثلى النظرية الانفعالية، يقول بهذا الرأى ذاته، ومن هنا فإنه لا يدعو إلى نظرية انفعالية شاملة فى التجربة الجمالية. بل إنه يعتقد أن هناك عدداً من المدارس و "الأساليب" فى الفن لا تعبر فى أعمالها عن انفعال. فمثل هذا الفن، الذى يطلق عليه فيرون اسم "الفن الزخرفى"، لا يهدف إلا إلى إمتاع الحواس عن طريق "الرشاقة، واللطف، والجمال"[3]. وهذا يوحى بأن الفن "الكلاسيكى" فى مقابل الرومانتيكى مثلاً، وكذلك فنون "التزيين"، يمكن أن يُستمتع بها جمالياً، وإن كانت تفتقر إلى "الدلالة الانفعالية". فهل تعبر إحدى "فوجات" باخ، أو إحدى الأوانى اليونانية أو السجاجيد العجمية عن انفعال؟ إن على النظرية الانفعالية أن تثبت أنها تعبر بالفعل عن انفعال، وتبين كيف تعبر عنه.

---

(١) يتصدى دوكاس لهذه المسألة فى كتابه المذكور من قبل، ص١٨٢ – ١٨٨.

(٢) موريس فيتس: "فلسفة الفنون"، ص ١٧٤ – ١٧٥.
Morris Weltz: Philosophy of the Arts (Harvard U. P., 1950).

(٣) المرجع المذكور، ص ١١١.

وقد تلجأ النظرية - تحقيقا لهذا الغرض - إلى استخدام فكرة "الحالة النفسية" فالانفعالات التى يثيرها الفن - فضلا عن بعض المناظر الطبيعة - ليست دائما اضطرابات حشوية شديدة - بل قد تكون مخففة وهادئة إلى حد بعيد[1]. ويشير لفظ "الحالة النفسية mood" إلى الحالات الانفعالية التى تكون أقل شدة وأطول مدة من "السورات" الانفعالية. وهكذا قد يتبين أن الموسيقى الهادئة فى إحدى مقطوعات "الديفرتمنتو divertimento عند موتسارت تعبر عن حالة نفسية. وإن لم تكن انفعالية بطريقة واضحة، وقد تتمكن النظرية الانفعالية، عن طريق القيام بأمثال هذه التحليلات، من أن تثبت لنقادها أنها لا تسرى فقط على إدراك الفن الصاخب المتشنج.

* * *

ومجمل القول إن النظرية الانفعالية لم تثبت حتى الآن أن الوصف الذى تقدمه يصدق على كل تجربة جمالية على نحو شامل. ولكن على الرغم من أن نطاق هذه النظرية قد لا يكون كليا شاملا، فإنها تتميز، فى ناحية هامة، بأن لها فائدتها الواضحة بالقياس إلى نظريات الفن التى ناقشناها من قبل. فقد سبق أن رأينا أن أية نظرية جمالية ينبغى عليها أن تبين لنا كيف نقوم بتحليل أعمال فنية معينة، أو يجب أن تعطينا على الأقل إيحاءات واضحة بالطريقة التى يتسنى لنا بها القيام بهذا التحليل. فنحن نريد من هذه التحليلات أن تكون كاشفة، وأن تلفت انتباهنا إلى عناصر فى العمل تساعد على إيضاح قيمته، وعلى هذا النحو نأمل فى الارتفاع بمستوى تذوقنا للعمل. ولن يكون مثل هذا التحليل ممكنا إذا كانت النظرية تؤدى بنا إلى تجاهل سمات هامة فى الموضوع الفنى أو الإقلال من شأنها. وهذا عيب تعانى منه نظرية "المحاكاة" والنزعة الشكلية معا. فالأولى تركز اهتمامها أكثر مما ينبغى على ما يمثله العمل؛ والثانية ترفض الموضوع رفضا يكاد يكون تاما. أما النظرية الانفعالية فإنها لا تقيد نفسها على هذا النحو، فهى تحلل ما يسميه دوكاس بالدلالة "الدرامية" للموضوع لكى تكشف عن قوته الانفعالية؛ وهى تعترف بأن "الشكل له أهميته فى الموضوعات الجمالية لأنه هو ذاته، عند تأمله، يكون

---

[1] انظر دوكاس: "أنت والفن والنقاد" ص٥٥.

مصدراً لانفعالات جمالية معينة لا يمكن أن تتمثل موضوعياً في أى شيء آخر"[1].

"وهكذا فإن النظرية الانفعالية تقدم إلينا مرشداً هاماً لتحليل أى شيء يدخل في نطاق الموضوع الجمالى ككل: هو التساؤل عن أهميته بالنسبة إلى "الدلالة الشعورية" للموضوع. ولا جدال فى أنك صادفت هذا النوع من التحليل فى دراستك للأدب والفنون الأخرى، كما يحدث عندما يتساءل كتاب دراسي معروف فى الشعر فى صدد قصيدة للشاعر بليك Blake: "كيف عمل الشاعر على إعطاء الإحساس بالكلام المباغت المنفعل؟"[2].

على أن النظرية الانفعالية لا تستطيع أن توفى العمل الكامل حقه إلا عندما تعد القدرة التعبيرية الانفعالية "متضمنة" فى العمل. فإذا كانت تعد الانفعال "خارجاً" عن مجال العمل، كما يقول هانسليك ، فإنها تتعرض عندئذ للنقد القائل إنها تتجاهل الوسيط الفنى وتركيب العمل ذاته. وعندئذ يصبح العمل مجرد منبه لإثارة الانفعال، ويكون الاشتباك فى معركة أو الوقوع فى الحب، كما يقول خصوم النظرية الانفعالية، أمراً لا يقل تأثيراً عن التطلع إلى عمل فنى. ولكن عندما تعترف النظرية الانفعالية بما يطلق عليه دوكاس اسم "داخلية interanality" الانفعال المعبّر عنه، فإنها تدرك، وتجعلنا ندرك، أن الانفعال لا يمكن أن ينفصل عن العمل. ومن هنا فإن من الواجب أن نتنبه إلى الوسيط أو طريقة تركيبه الشكلى لو شئنا أن نحس بالانفعال الذى ينفرد به العمل.فليس للانفعال وجود إلا فى تجسده الفنى ومن خلاله.

* * *

إننا نحلل الأعمال الفنية، لا لكى نفهمها على نحو أفضل فحسب، بل أيضاً لكى نصدر حكماً عن قيمتها. وهذا يؤدى إلى إثارة مشكلة أخيرة بالنسبة إلى النظرية الانفعالية. فإذا كان الانفعال، فى كل الأحوال، هو العنصر الرئيسى الهام فى الفن وفى تذوقه، فكيف نميز الفن الجيد من الردىء؟

---

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ١٩٨.

(٢) كلينث بروكس وروبرت وارن: فهم الشعر. ص ٤٢٩

Cleanth Brooks and Robert P. Warren: undertanding Poetry. Rev. ed. (N. Y., Holt, 1956).

إن حقائق اللغة المستخدمة فى النقد تثبت أن الانفعال كثيرا ما يكون حيويا بالنسبة إلى قيمة العمل. فنحن نتحدث عن العمق الانفعالى للتراجيديا اليونانية، وعن الحماس، المعتدلة لسيمفونية متأخرة لموتسارت. ونحن نرفض العمل الذى يتسم "بالبرود"، كما يؤكد أصحاب النظرية الانفعالية على الدوام. ومع ذلك فمن المؤكد أن معيار القيمة لا يمكن أن يكون: "كلما كان هناك مزيدا من الانفعال، كان العمل أفضل". فهذا لا يتمشى مع التقديرات التى نعترف بها عادة للفن، بل يؤدى إلى إعطاء المكانة العليا للأعمال التى تتسم بتشنج انفعالى لا يعرف ضابطا، على حين أننا كثيرا ما نضع هذه الأعمال فى مرتبة أقل من أعمال أخرى تتسم بضبط النفس والهدوء. بل إننا نستخدم ألفاظا مثل" العاطفى المفرط" أو المغرق فى العواطف" لكى نحمل على العمال التى يوجد فيها من الانفعال أكثر مما ينبغى. ولكن كيف نستطيع أن نحدد متى يصبح الانفعال "أكثر مما ينبغى، وبالتالى رديئا، إذا كان الانفعال هو المعيار الوحيد المتوافر لدينا لقياس الجودة والرداءة؟

فما هى إذن النظرية الانفعالية التى تقدم معيارا مرضيا للقيمة الجمالية؟ هذه بدورها مسألة ينبغى أن تدرج ضمن الأعمال التى يتعين على من يؤمنون بالنظرية الانفعالية أن ينجزوها فى المستقبل. إن فيرون يقتبس القيمة تبعا لمدى تجلى انفعال الفنان. ولكن ماذا يكون الأمر لو أن الانفعال عادى سقيم، أو - فى الطرف الآخر - مجرد انفعال شاذ غريب، أو فياض أكثر مما ينبغى، كما هى الحال فى العاطفية المفرطة؟ كما أن تولستوى يقيس القيمة بقدرة العمل على أن يكون "معديا"، وهذا يعنى مقدار شمول جاذبية العمل، أو درجة مشاركة الجمهور فى انفعال الفنان. وقد رأينا من قبل مدى ضعف المعيار الأول. أما الثانى فيتعرض لنفس الانتقاد الموجه إلى معيار فيرون، وهو: ماذا يكون الأمر لو أن الانفعال الذى أصابتنا "عدواه" سقيم أو مغرق فى عاطفيته؟ أما دوكاس فإنه يميز الفن الجيد من الردىء تبعا لكون الانفعالات التى يعبر عنها ممتعة أو غير ممتعة. وعلى ذلك فإن الانفعال ذاته لا يتخذ معيارا للقيمة، ولا يفسر دوكاس ما الذى يجعل الانفعال ممتعا أو غير ممتع. وهذا أمر له دلالته، إذا أنه يقوى الاعتقاد بأن الانفعال فى ذاته لا يمكن أن يتخذ

معيارا كافيا للقيمة. ففي العمل الفنى. وفي تذوقه، مزيد من العناصر التى ينبغى أن تؤخذ بعين الاعتبار إن شئنا أن نقوم بمهمة التقويم .

* * *

وهكذا نرى أنه لا بد من أن تكون صحة النظرية الانفعالية متوقفة على شروط هامة – فهي قد لا تصدق على كل فن وكل تجربة جمالية، ولابد أن تفسر بوضوح عملية الخلق الفنى، التى يصبح بها الموضوع "تعبيرا عن" .. ، وكذلك كيف يكون الموضوع الجمالى "معبرا لـ .."وكما ينبغى أن تزودنا بنظام يمكن تطبيقه عمليا. للحكم على قيمة الأعمال الفنية وغيرها من الموضوعات الجمالية. وعلى الرغم من ذلك كله فإن النظرية الانفعالية أثبتت بما لا يدع مجالا للشك أنها من أرسخ النظريات الفنية وأعظمها فائدة. وهي في عمومها قريبة من وقائع تجربة أولئك الذين يصنعون الأعمال الفنية وأولئك الذين يستمتعون بها. وقد لا تكون هى النظرية الصحيحة الوحيدة في الفن والتجربة الجمالية، بل إنه يكاد يكون من المؤكد أنها ليست كذلك. ومع ذلك فحتى أولئك الذين لا يقبلون النظرية يتعين عليهم أن يواجهوا حججها، وأن يتعلموا من استبصاراتها.

مراجـع

(ه) دوكاس، كيرت: أنت، والفن، والنقاد.

Ducasse, Curt J.: Art, the Critics, and You.(N.Y., Liberal Arts Press, 1944).

(ه) ريدر: مرجع حديث فى علم الجمال. ص ١٨٥ - ١٩٢، ٢٥٨ - ٢٨٢.

- فيفـاس وكريجـر: مشـكلات علـم الجمـال. ص ٢٥٥ - ٢٦١، ٣٤٣- ٣٨٦، ٤٠٦- ٤١١.

- فيتس: مشكلات فى علم الجمال. ص ٤١٠- ٤١٧، ٦١٢ - ٦٢١.

- ديوى: الفن بوصفه تجربة. الفصل الرابع.

- أينشتين، ألفرد: الموسيقى فى العصر الرومانتيكى.

Einstein , Aifred: Music in the Romatic Era. (N. Y., Norton, 1947).

- جارفن، لوشيوس: نقـد "للحقيقـة الفنيـة" مـن خـلال النظريـات الانفعاليـة". (مقال فى مجلة الفلسفة).

Garvin, Lucius: "An Emotionalist Critique of Artistic Truth", Journal of Philosophy, Vol. XLII, 435 – 441.

- جوتشوك، د. و.: "الفن والجمال" (مقال فى مجلة "مونيست")

Gottshalk, D. W.: "Art and Beauty" Monist, Vol. XLI, PP. 624 – 632.

- جرين، بيتر: مشكلة الفن.

Green, Peter: The Problem of Art, (London, Longmans Green, 1937).

- هانسليك: الجميل فى الموسيقى.

- بيير، ستيفن: "المسافة الانفعالية فى الفن" (مقال فى مجلة علم الجمال والنقد الفنى).

Pepper Stephen C.," Emotional Distance in Art", J. of Ae. & Art Cr., vol IV (June 1946), pp. 235 – 239.

-سكوت – جيمس : صناعة الأدب.

Scott – James, R. A. :The Making of Literature. (N. Y., Holt, 1943).

- توماس، فنسنت: "رأى دوكاس فى الفن وتذوقه" (مقال فى مجلة الفلسفة والبحث الفينو مينولوجى).

Tomas, Vincent, "Ducasse on Art and its Appreciation", Phil. and Phen. Research., vol XIII (Sept. 1952), PP. 69 – 83.

أسئلة

١- اقرأ بعض الكتابات التى عبر فيها الفنانون الأوائل فى العصر الرومانتيكى عن عقيدتهم، مثل مقدمة وورد زورت كتاب Lyrical Ballads (الطبعة الثانية) ومقدمة فيكتور هوجو لرواية إرنانى Hernani. فى أى النواحى يفند هؤلاء الفنانون مختلف مدارس نظرية "المحاكاة"؟ وفى أى النواحى يشبهون النظرية الانفعالية فى الفن؟

٢- قيل فى هذا الفصل إن هناك اختلافا قاطعا بين الانفعال السابق على العمل الفنى والانفعال الذى يعبر عنه هذا العمل. اقرأ كتاب دوكاس: فلسفة الفن، ص١١٢ - ١١٤، ٦٨- ٧١، وكتاب كولنجوود: مبادىء الفن؛ واذكر كيف يصف هذان الفيلسوفان الفارق بين الانفعالات السابقة على العمل الفنى والانفعالات التى يعبر عنها هذا العمل.

٣- اقتبسنا فى هذا الفصل كلمة للناقد جون كرو رانسم يقول فيها "الفن ملمسه بارد، لا حار". فهل ينبغى أن يكون العمل الفنى "حار الملمس" لكى يعبر عن الانفعال؟ هل تنطبق كلمة "رانسم" على كل فن ؟ انظر إلى اللوحات وقارن بينها عند الإجابة عن هذين السؤالين.

٤- على رأى نحو تختلف نظرة دوكاس إلى الموقف الجمالى عن الموقف الذى عرضناه فى الفصل الثانى؟ وأيهما تراه الموقف الأصلح؟

هل تتفق مع دوكاس على أن الانفعال هو "اكتمال التأمل الجمالى ونجاحه"؟

٥- ما هى فى نظرك العلاقة بين شمول جاذبية العمل الفنى وبين قيمته الجمالية، إن كان ثمة علاقة بينهما؟ هل شمول الجاذبية علامة على "العظمة" فى الفن؟ ادرس حالة أعمال فنية محددة يشيع النظر إليها على أنها عظيمة.

٦- ما هى فى رأيك العلاقة بين القدرة التعبيرية لعمل معين وبين قيمته الجمالية؟ هل الاثنان شىء واحد؟ أم أن القدرة التعبيرية عنصر من عناصر القيمة؟ أهى مقياس للقيمة؟ اشرح إجابتك فى كل حالة.

٧- ما أوجه الشبه والاختلاف بين النظرية الانفعالية والنظرية الشكلية؟ وهل النظرية الشكلية مجرد فرع للنظرية الانفعالية؟

الفصل الثامن

نظرية "الجمال الفنى"

١- جمال الفن

الفن، بمعناه الواسع، يشير إلى أى نشاط بشرى يؤدَّى ببراعة، ويستهدف غرضاً. ومن هنا فإنا نتحدث عن فن الطبخ. وفن إصابة الأهداف فى لعبة الكرة. وفن الدبلوماسية، بل وعن جريمة القتل" الفنية". هذا هو النشاط الفنى. والموضوع الذى ينتج على هذا النحو هو "العمل الفنى". مثل هذا الموضوع لم ينتج بواسطة العمليات الطبيعية أو بفعل بشرى عفوى أو عشوائى. ومن هنا فإن قدراً كبيراً من الموضوعات التى نراها حولنا فى حياتنا اليومية يمكن أن توصف بأنها "أعمال فنية". بل إنه فى مدنية بلغت قدراً كبيراً من التقدم التكنولوجى كالمدنية التى نعيش فيها، تكاد جميع الأشياء التى نتصل بها أن تكون فنية. فملابسنا وأطباقنا وسبوارتنا وسياراتنا وجرائدنا، كلها أعمال فنية. ولتتصور الشخص الذى يقضى يومه فى الحى التجارى بمدينة كبيرة: هل يرى مثل هذا الشخص فى بيئة أى شىء "طبيعى"، فى مقابل " الفنى" ؟ إنه لا يرى إلا أقل القليل، فيما عدا السماء — على افتراض أنه سيفكر فى التطلع إلى أعلى لكى يراها.

وهكذا فإن مجال انطباق لفظ "الفن" واسع إلى حد بعيد. ولكن هذه بعينها هى النقطة التى قد نعترض عليها. أليس فى هذا استخدام للفظ "الفن" بطريقة أوسع مما ينبغى؟ إن كثيراً من متع حياتنا اليومية سقيم تافه. فهل يتعين علينا أن نسمى هذه الأشياء "أعمالاً فنية" ؟ وماذا نقول عن إناء الماء العادى، الذى هو أقرب إلى شكل الكوب، والذى لا يهدف إلا إلى حمل ما يوضع فيه؟ وماذا تقول أيضاً عن شىء بسيط كعلبة الثقاب؟ إن إطلاق اسم "الأعمال الفنية" على هذه الأشياء يثير غضبنا ويبدو فى نظرنا استخداماً لغوياً باطلاً.

ولكن الواقع أن هذه، بمعنى معين، أعمال فنية بالفعل.فنحن نحتاج إلى ألفاظ لتحديد التمييزات الهامة فى الواقع. ولفظ "الفن" يميز الطريقة التى ظهرت

بها هذه الموضوعات إلى الوجود. ولنقل مرة أخرى إنها ليست طبيعية "كالسماء". ولم يكن حدوثها "بمحض الصدفة".

ومع ذلك فليس هذا بالرد المقنع على الاعتراض السابق. فإذا كان هناك شيء ناتج عن جهد بشرى مُترو، ولم يكن يتصف بجاذبية قوية، أو بطرافة خاصة عند تأمله، وإذا كان انتباهنا يقتصر على أن يلاحظه ثم ينتقل إلى غيره، ظللنا نتردد في تسميته موضوعاً "فنياً". وهكذا يظهر بوضوح ما ينطوى عليه الاعتراض فى صميمه. فنحن فى كثير من الأحيان نستخدم لفظ "الفن" تعبيراً مختصراً عن "الفن الجميل Fine art". ونحن نقصر تعبير "الفن الجميل" على نواتج الإبداع البشرى التى تتسم بأنها ممتعة أو طريفة أو جميلة إلى حد ملحوظ. بل إننا لا نستخدم لفظ "الفن" على هذا النحو من أجل استبعاد أشياء عادية كأكواب الماء فحسب بل إننا نؤكد ضرورة "الجمال Fineness" فى أنواع النشاط التى تختلف عن الطبخ أو الدبلوماسية فى أنها تسمى عموماً "بالفنون الجميلة" – كالتصوير والموسيقى والأدب والرقص وما إليها. وهكذا فإن ناقداً فنياً يختتم عرضه النقدى لكتاب بالحكم الآتى: هذه رواية جيدة إلى حد ما، ولكنها ليست عملاً فنياً. ومن الواضح أن ما يقصده هو أن الرواية تفتقر إلى تلك المزايا التى تجعل منها عملاً فنياً نموذجياً.

وهكذا يتبين لنا الآن أن الطريقة التى نتحدث ونفكر بها عادة عن الفن تؤكد قيمته بالنسبة إلى الإدراك الاستطيقى. وهذه القيمة هى "جمال" "الفن الجميل" (the Fineness of fine art). فالموضوع لا يكون عملاً من أعمال الفن الجميل ما لم يجذبنا استطيقياً. وترتكز نظرية الفن التى سنبحثها الآن على هذا الاعتقاد الذى يسلم به الذهن العادى.

"الفن الجميل Fine art هو إنتاج الإنسان لموضوعات تتسم فى ذاتها بأن من الطريف إدراكها؛ وأى موضوع يتسم بجمال الفن Fineness of art إذا كان الإنسان ينتجه ببراعة من شأنها أن يكون إدراكه فى ذاته طريفاً"[1]. هذا والتعريف الأساسى فى النظرية التى يدافع عنها الأستاذ جوتشوك Gotshalk. "إن تركيب الموضوعات بالنسبة إلى التجربة الاستطيقية سيكون إذن هو السمة المميزة

(1) جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعى"، ص ٢٩.

للفن الجميل .. وتقترب أوجه النشاط البشرى من الفن الجميل بقدر يكون هذا النمط في التركيب أساسياً أو بارزاً فيها"[1].

على أن الجمال الفنى(Fineness) صفة لا تتمثل فى "الفنون الجميلة Fine arts" وحدها. بل إن كثيراً من الموضوعات والأفعال التى يُقصد منها أن تكون مفيدة – كالقاطرة أو حركات لاعب رياضى – تتسم بدورها بقيمة استطيقية. ونحن نضع فى "متاحف الفن الجميل" موضوعات من حضارات غابرة كانت تخدم أغراضاً غير استطيقية، كالأوانى والتمائم والرماح. فهل تعد هذه الموضوعات، تبعاً لنظرية "الجمال fineness"، أعمالاً فنية؟ يقول جوتشوك إن الإجابة مسألة "درجات". فبقدر ما يكون للموضوعات النافعة جاذبية إدراكية، تعد "فنا جميلاً". غير أن اللوحات والسيمفونيات والقصائد.. الخ، لها مزايا استطيقية إلى درجة ملحوظة. وفى كثير من الأحيان، نكاد نقول إن كل ما تصلح له هو أن تتأمل ويُستمتع بها. وفى مقابل ذلك فإن أولئك الذين يخلقون موضوعات نافعة لا يسعون "أولاً إلى تكوين موضوعات من أجل ما فيها من جاذبية إدراكية كامنة"[2]. وهنا أيضاً نجد الذهن المعتاد يؤيد رأى جوتشوك. فنحن نعجب بالصناع الذين يقدمون إلينا ملابس وآنية فضية وأثاثاً جذاباً عند النظر إليه. ولكننا نعتقد أن الصانع يكون شاذاً لو جعل الجاذبية هدفه الأساسى فى وضعه لتصميم هذه الموضوعات. فالقطار الذى لا يسير، والملابس التى لا يريحنا لبسها، تؤدى بنا إلى القول إن صانعها قد أخفق، مهما كانت هذه الأشياء بديعة فى منظرها. فالأهمية الرئيسية لطابع المنفعة أو ظهور هذا الطابع بصورة أبرز من غيره، هو الذى يميز "الصنائع" من الفنون.

ومن هنا فإن مقصد الفنان هو العامل المميز. فما يحاول أن يصنعه هو الذى يجعل من إنتاجه "فناً جميلاً". وهكذا يشير جوتشوك إلى أن الفنان قد تكون له أغراض متعددة فى قيامه بالخلق. فقد يبحث عن المال أو الشهرة أو الإصلاح الاجتماعى. غير أن ما يميز المشتغلين بالفنون الجميلة هو أنهم "يسعون إلى تكوين شىء يكون له من الرائع إدراكه"[3].

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣١.

(٢) الموضوع نفسه.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٠.

وكما رأينا فى الفصل السابق، فإن أية نظرية متعلقة بمقصد الفنان لا يمكن تأييدها إلا باختبار الشواهد النفسية المتوافرة لدينا عن الفنان. فليس من الممكن اختبارها عن طريق فحص العمل الفنى فحسب. وإذن، فلا يكفى بالنسبة إلى نظرية فى الجمال الفنى Fineness أن يكون للعمل "جاذبية إدراكية كامنة"، بل إن النظرية تقول إن الفنان أراد أن تكون للموضوع مثل هذه الجاذبية.

ومن الواضح أن الذهن العادى يوافق على القول إن الموسيقيين والشعراء، إلخ، يحاولون عمل شىء " يكون من الرائع إدراكه". وهناك شواهد مستمدة من الفنانين تؤيد هذا الرأى: "فالرغبة فى إحداث تأثير استطيقى ملائم كانت على وجه العموم، هدفاً مميزاً"[1] للفنان. ومع ذلك فإن الشواهد مختلطة. فمن الواجب إذن، كما فى حالة النظرية الانفعالية، أن نحذر قبول أى وصف منفرد لأغراض الفنان. ذلك لأن لمختلف الفنانين دوافع مختلفة. ونحن لا نستطيع القول إنهم يقصدون دائماً أن يخلقوا شيئاً ممتعاً من الوجهة الاستطيقية. فليس هذا هدف الفنان الذى يلتمس "دواءاً شاعرياً" هو التغلب على الانفعالات، التى قد تكون مؤلمة أحياناً، عن طريق التعبير عنها. كما أنه ليس مقصد الفنان الذى يأخذ على عاتقه حل مشكلة تكنيكية معينة فى الوسيط المادى الذى يستخدمه. وعلى الرغم من أن الأستاذ مونرو Munro يقول إن الرغبة فى إنتاج موضوع استطيقى هى "هدف مميز"، فإنه ينتقل من ذلك إلى القول إن هذا "ليس هو الهدف الوحيد، وكثيراً ما لا يكون الهدف الرئيسى"[2] للفنان.

إزاء هذه الشواهد، قد تسحب نظرية "الجمال الفنى Fineness" ادّعاءها بأنها تصف قصد الفنان. وهذا بعينه ما فعله أحد الباحثين النظريين فيها، إذ قال: "إن مقصد الفنان اقل أهمية من قدرة العمل الفعلية على إشعارنا بقيمته"[3]. ومع ذلك فإن جوتشوك، الذى ندرسه بوصفه المدافع الرئيسى عن نظرية "الجمال الفنى Fineness " لا يتراجع على هذا النحو، فهو يرى أن من الممكن فهم مقاصد

---

(1) توماس مونرو: "الفنون وعلاقاتها المتبادلة"، ص ٩٠.
Thimas Munro: The Arts and their Interrelations (N. Y., Liperal Arts, 1951).

(2) المرجع نفسه، ص ٩٠؛ وانظر أيضاً ص ٩٢.

(3) هـ . ن . لى، المرجع المذكور من قبل، ص١٤٨.

كالتعبير عن الانفعال. من خلال نظرية "الجمال الفنى": ألا يمكن بنفس المقدار وصف الفنان بأنه يسعى إلى تكوين موضوع يتسم بسمة إدراكية كامنة معينة. هى كلية الشعور الذى يعبر عنه؟ "[1]. إن جوتشوك يرى أنه مهما كان هدف الفنان. فمن الممكن أن يدرج هذا الهدف ضمن نطاق نظريته. ذلك لأن "كل هذه الأهداف. من حيث هى فنية. يمكن أن تُترجم إلى عبارات متعلقة بالسمات الإدراكية الكامنة"[2]. "والسمات الإدراكية الكامنة" هى. فى رأى جوتشوك. سمات تثير اهتمامنا استطيقياً. وهكذا يصف "الإدراك الكامن" بأنه "الاستسلام المنتبه. من جانب المدرك، للموضوع من أجل.. القيمة التى يقدمها الموضوع"[3]. أى بعبارة أخرى، التأمل الاستطيقى.

فهل تدرك ما يود جوتشوك أن يصل إليه بحجته هذه؟ لقد عرض نظرية تجريبية عن مقصد الفنان. ولابد أن تُختبر أية نظرية تجريبية بالشواهد الفعلية. ويبدو أن هناك شواهد سلبية ضد نظرية جوتشوك – إذ أن بعض الفنانين على الأقل، خلال بعض الوقت، لا يجعلون غرضهم الرئيسى هو خلق موضوع استطيقى. والواقع أن جوتشوك يدرك هذه الوقائع، وهو. على خلاف المفكر الدجماطيقى والداعية اللذين لا هم لهما إلا المحافظة على اعتقاداتهما أو كسب التأييد لرأيهما لا يحاول تجاهل ما يسميه وليم جيمس "بالوقائع السخيفة". وعلى ذلك يكون أمام طريقان: فإما أن يضيق حدود نظريته ويجعلها مشروطة، ويتعرف بأنها لا تسرى إلا على بعض الشواهد، وهو – كما رأينا من قبل – طريق لا يسلكه جوتشوك: وإما أن يزعم أن نظريته بالفعل واسعة إلى الحد الذى يكفى لاستيعاب كل الشواهد وهذا ما يحاول أن يفعله حين يقول إن أى وصف لغرض الفنان "يمكن أن يترجم إلى عبارات متعلقة بسمات إدراكية كامنة". وهكذا يحاول أن يثبت أن نظرية "الجمال الفنى Fineness" أغنى وأشمل من النظريات الأخرى فى الخلق الفنى.

---

(1) المرجع المذكور، ص ٤٠.
(2) المرجع نفسه، ص ٤١.
(3) المرجع نفسه، ص ٤٢.

ومع ذلك فعندما "تُترجَم" عبارة إلى عبارة أخرى، ينبغى أن يكون لهما نفس المعنى. فهل يصدق هذا على "ترجمة" جوتشوك ؟ سوف أحاول أن أثبت أنه لا يصدق عليها، وبالتالى أن حجته غير مقبولة.

هَبْ أن فناناً يسعى إلى "التعبير عن الانفعال" دون أن يفكر فى الجاذبية المحتملة لعلمه بالنسبة إلى الجمهور - وقد رأينا من قبل أن هناك بالفعل فنانين من هذا النوع. فى هذه الحالة يقول جوتشوك إن الفنان يحاول خلق موضوع له "سمات إدراكية كامنة"، أى سمات تثير اهتماماً استطيقياً. على أنه قد يحدث بعد أن يخلق الفنان موضوعاً يعبر عن انفعاله، أن نرغب فى إدراك الموضوع بطريقة استطيقية. وعندئذ يصبح الانفعال الذى عبر عنه الفنان "سمة إدراكية كامنة" بالنسبة إلينا. ولكن هذا لا يعنى أن الفنان قصد أن يكون الموضوع ممتعاً لنا. لقد قلنا فى البداية إنه لم يكن لديه هذا القصد بالفعل. وعلى ذلك فلا يمكن أن نستدل على قصده من تجربتنا الاستطيقية. فمن الممكن أن يدرَك أى موضوع بطريقة استطيقية، حتى الموضوع غير الفنى، كالزهرة. ولكن على الرغم من أن أى موضوع استطيقى يتسم، حسب تعريفه، "بسمات إدراكية كامنة" فلا يترتب على ذلك القول إن الموضوع قد خلق من أجل أن تكون له هذه السمات.

وبعبارة أخرى فإن جوتشوك يشوه "بترجمته" وقائع الإبداع الفنى. فهو يفسر نشاط الفنان من خلال تجربة المشاهد. ولكن مقاصد الفنان متميزة تماماً عن مقاصد المشاهد. فقد يستمتع المدرك بعمل لم يقصد الفنان أن يقدمه ليتذوقه الناس، أو قد يجد فى العمل قيمة لم يحلم بها الفنان أبداً. فمن الخطأ البين "ترجمة" تأثيرات الموضوع الفنى إلى مقاصد الفنان.

إن النظرية لا تكون تجريبية أصيلة حقاً إلا حين تقدم تأكيداً دقيقاً معيناً عن الواقع. فلا بد أن نقول "إن الوقائع هى كذا، وليست على نحو آخر". وعلى هذا النحو وحده يمكن أن تزيدنا النظرية علماً. ولكن النظرية تتعرض عندئذ لخطر تكذيب الوقائع السلبية لها. أما إذا ادّعت النظرية أنها تستطيع أن تفسر الوقائع، فإنها تكون أوسع مما ينبغى.

إن نظرية "الجمال الفنى" واضحة ودقيقة حين تقول إن قصد الفنان هو خلق موضوع استطيقى. ولكنها حين تحاول أن تقول إن هذا دائماً قصد الفنان. مهما كان قصده بحق. فعندئذ تصبح النظرية غامضة مضللة. ويبدو أنها تتحدث عن مقصد الفنان. وإن كنت فى الواقع تتحدث عن شىء مختلف كل الاختلاف- هو الجاذبية الاستطيقية للموضوع الفنى.

* * *

الآن، فلنفرض أن نظرية "الجمال الفنى Fineness" ليست متعلقة بمقصد الفنان. فى هذه الحالة سنقول إن المقصد مرتبط بحالة الفنان الذهنية خلال الإبداع. ومن ثم فهو جزء من منشأ الموضوع الفنى. فلنترك المسألة المنشئية جانباً، ولنبحث فى نظرية "الجمال الفنى" بوصفها نظرية متعلقة بالعمل الفنى وحده. وكما قال أحد المدافعين عن هذه النظرية، فإن "المهم هو الموضوع. أو الشىء، أو العمل الفنى.. لا النشاط أو العملية المؤدية إلى تكوينه"[1].

عندئذ ترى نظرية "الجمال الفنى" أن الموضوع يكون عملاً فنياً! (١) إذا كان نتاجاً لصنعة بشرية بارعة، (٢) وإذا كانت له جاذبية استطيقية واضحة (بغض النظر عن مقصد الفنان).

ولا تتمثل الجاذبية الاستطيقية، فى نظر جوتشوك و فيما هو "جميل تقليدياً" فحسب. بل إنه يعترف، متمشياً فى ذلك مع أصحاب النظرية الانفعالية بأن الفن يمكن أن تكون له قيمة جمالية كبرى حتى عندما يكون "مريراً" "كئيباً"، "يمزق القلوب"[2].

وكما رأينا عند بداية هذا الفصل، فإن الرأى الذى ينظر إلى الفن من خلال صفة "الجمال الفنى" واسع الانتشار بين الناس العاديين، فبقدر ما تكون الأشياء رشيقة أو جذابة، يقال إن لها "جمالاً فنياً Fineness". وفضلاً عن ذلك فإننا نحتفظ باسم "الفنون الجميلة Fine arts" لموضوعات، كالتصوير والسيمفونيات، لديها قدرة كبيرة على إثارة الاهتمام الاستطيقى وإرضائه.

---

(١) لى Lee، المرجع المذكور من قبل، ص ١٥٠.

(٢) المرجع المذكور، ص ٤٦.

ومن جهة أخرى. فإن التعريف لا يتمشى مع كل استخدام لغوى. فهو يثير نفس الإشكالات التى تثيرها أية نظرية فى "التوصيل Communication". وهذه الإشكالات. باختصار. هى: إن كون الشىء "فناً" بالنسبة إلى نظرية "الجمال الفنى"و يتوقف على ما يفعله. أى على كونه يثير اهتماماً استطيقياً فى المشاهد. فإذا كان للموضوع جاذبية بالنسبة إلى أحد المشاهدين لا بالنسبة إلى آخر. أو بالنسبة إلى جيل دون آخر. فعندئذ يبدو أننا مضطرون إلى القول إنه عمل فنى وليس عملاً فنياً فى الآن نفسه. أو قد نضطر إلى القول إن الموضوع الواحد كان فى البداية عملاً فنياً ثم أصبح غير فنى حين لم يُستمتع به استطيقياً. وهذا يبدو غريباً. فصحيح أننا على استعداد دائماً لأن نختلف حول ما إذا كان الشىء قيماً من الوجهة الاستطيقية. ولا نتحرج عادة من القول إن العمل جميل بالنسبة إلى س،لكن ص لا يهتم به. ومع ذلك فإننا نتردد فى القول إنه يمكن أن يكون "عملاً فنياً" بالنسبة إلى شخص ولا يكون كذلك بالنسبة إلى شخص آخر. فنحن نعتقد أنه إذا كان الموضوع "فناً"، فإن هذا أمر لا بد أن يعد منتهياً، وهو قد انتهى بفضل الطريقة التى أنتج بها الموضوع. ويرى أحد أنصار نظرية "الجمال الفنى" أنه حتى لو لم نكن نجد الموضوع قيماً، فلا بد لنا من أن نسميه "فناً" إذا كان ينقل قيماً إلى الآخرين[1]. والواقع أنه لابد من الالتجاء إلى مخرجا كهذا حين تصبح صفة "الاستطيقى" جزءاً من تعريف "الفن".

* * *

إن الأشياء الموجودة فى الطبيعة، شأنها شأن الأعمال الفنية، يمكن أن تكون موضوعات استطيقية. وتميز نظرية "الجمال الفنى Fineness" بين نوعى الموضوعات بالإشارة إلى أن الأعمال الفنية من صنع الإنسان. فهل ترجع أهمية هذا التمييز إلى أسباب نظرية فحسب، هى تعريف "الفن" أم أن له أهمية بالنسبة إلى المشاهد الاستطيقى بدوره؟ وهل تؤدى معرفته بأن الموضوع فنى، أو طبيعى إلى إحداث فارق فى طبيعة تجربته وقيمها؟[2].

---

(١) لى Lee، المرجع المذكور، ص ١٥٨.

(٢) انظر القسم الرابع من الفصل الثانى من قبل.

تثير فلسفة ديوى مشكلة موضوع ممتع استطقياً. ويُظَن نتاجاً للقدرة البشرية الخلاقة، ثم يتبين أنه ناتج عارض للطبيعية. وهذا يؤدى بنا إلى سحب اسم "العمل الفنى" منه. ولكن يترتب على ذلك حدوث شيء آخر. إذ يقول ديوى إنه "يحدث فارق فى الإدراك التذوقى. وذلك بطريقة مباشرة"[1]. فعندما نتذوق عملاً فنياً من الوجهة الاستطيقية. نصبح على وعى "بالسمات التى تتوقف على الإشارة إلى أصلة وطريقة إنتاجه"[2]. وهذه السمات تغيب بالضرورة حين يكون الموضوع طبيعياً.

أما المعترضون على رأى ديوى فسوف يردون بان أصل الموضوع لا يُحدث فارقاً بالنسبة إلى المدرك. الذى سيستجيب لما هو موجود فى الشيء الماثل أمامه، سواء أكان هذا الشيء فنياً أم طبيعياً. ولا جدال فى أن للأعمال الفنية، فى عمومها، دلالة اجتماعية ورمزية أعظم، كما هى الحال مثلاً فى رواية تعالج مشكلة اجتماعية معينة، أو تلحين موسيقى لفقرة من الكتاب المقدس. غير أن هذه الدلالة ليست مفقودة تماماً فى حالة تذوقنا للطبيعة، كما هى الحال حين نقول إن منظراً طبيعياً معيناً يكشف عن العظمة الإلهية. وفضلاً عن ذلك فإن المشاهد لو أصبح يهتم بأصل الموضوع الفنى، لانصرف انتباهه عن العمل ذاته، إذ يصبح تفسيره منصباً على تاريخ حياة الفنان أو شخصيته، أو على المشكلات التكنيكية التى ينطوى عليها خلق العمل.

على أن من المكن أن يقال، دفاعاً عن وجهة النظر الأخرى، إن معرفتنا بأن الموضوع فنى تؤدى بالفعل إلى إحداث فارق. فمن الممكن أن تؤثر معرفتنا هذه فى تذوقنا على أنحاء شتى: إذ يمكن أن نشعر بصلة القرابة مع ذلك الإنسان الذى تسرى "دماء حياته الغالية" فى العمل. ومن الممكن أن نستجيب لشخصيته — كما نفعل إزاء اهتمام زولا العميق بالمسائل الاجتماعية، أو إزاء الكبرياء والترفع فى شخصية بروكوفييف. وقد نعجب بحساسيته للوسيط الفنى الذى يستخدمه، وسيطرته عليه. وقد نقدِّر البراعة والسهولة اللتين تغلب بهما على المشكلات التكنيكية. وبذلك لا تكون هذه النواحى المتعلقة "بأصل العمل وطريقة إنتاجه"

(1) الفن بوصفه تجربة. ص ٤٨ — ٤٩.

(2) المرجع نفسه، ص ٤٩.

خارجة عن نطاق التجربة الجمالية. فهى سمات تتغلغل فى العمل ذاته، وبذلك تزيد من متعتنا الجمالية.

إن على القارىء أن يقرر بنفسه أين تكمن الحقيقة فى هذا النزاع. وأود الآن أن أبين أن هذا النزاع يثير سؤالاً أكبر، له أهمية عظيمة بالنسبة إلى نقد نظرية "الجمال الفنى" - وأعنى به السؤال: ما الذى ينبغى أن نبحث عنه فى الفن؟

° ° °

ربما كان القارىء قد لاحظ بالفعل فارقاً غريباً بين نظرية "الجمال الفنى" وبين النظريات الفنية التى نوقشت فى الفصول السابقة. فالنظريات الأخيرة تلفت كلها الأنظار إلى سمة معينة فى الفن تعدها أساسية، وتطلب إلينا أن نبحث عنها خلال عملية الذوق. فهى إما أن تؤكد الموضوع (فى إحدى صيغ نظرية "المحاكاة")، وإما "الشكل ذا الدلالة"، وإما "الدلالة الانفعالية". وكل من هذه العناصر[1] ليس إلا واحداً من العناصر التى تؤلف الموضوع الفنى الكامل. غير أن نظرية "الجمال الفنى" لا تفعل شيئاً من هذا القبيل. فهى تنظر إلى العمل الفنى الكامل على أنه هو الموضوع الاستطيقى. وهى لا تخصص أية سمة واحدة معينة للفن. ومن هنا فإنها لا تحدد ما الذى ينبغى أن نتطلع إليه بوجه خاص أثناء الإدراك الجمالى.

ويرى جوتشوك أن هذه قد تكون أعظم نقاط القوة فى نظرية "الجمال الفنى". فهو يذهب إلى أن النظريات الأخرى، بتركيز اهتمامها على سمة معينة فى الفن، كانت ضيقة ومحدودة أكثر ما ينبغى. فهى لا توفى الموضوع الفنى حقه، فى ثرائه وتعقده. ذلك لأن للموضوع "أبعاداً" متعددة، كما يسميها جوتشوك - هى "المادية" الحسية، والشكل أو القالب، والتعبير، ومختلف "الوظائف" التى يمكن أن يقوم بها. ومن هنا فإن النظرية التى تؤكد أهمية الشكل أو التعبير ليست مخطئة بقدر ما هى "متحيزة إلى جانب واحد". ويرى جوتشوك أن نظريته "شاملة بالقدر الكافى للإحاطة بالحقائق المتعددة التى تنطوى عليها نظريات الشكل والتعبير هذه"[2].

° ° °

(1) باستثناء نظرية "الشكل ذى الدلالة" فى بعض الحالات.

(2) المرجع المذكور من قبل، ص ٣٩، وانظر أيضاً ص ١٣ من المقدمة.

إن الاسم الفنى الذى يطلق على النظرية التى تحاول التأليف بين آراء متباينة هو أنها نظرية "تلفيقية Eclectic". فإذا أخذنا بعبارة الكتاب المقدس "طوبى لمن يصنعون السلم". فلا بد أن نُثنى على أية نظرية تلفيقية ثناء عاطراً: إذ أنها تهدّىء سورة الخلاف بين النظريات المنحازة إلى جانب واحد. والتى يتمسك كل منها بمواقفه دون أن يتزحزح عنه، وهى تعترف بالحقيقة الكامنة فى كل من هذه النظريات. ولكنها تكشف لنا عن حقيقة أوسع مما تكشف عنه أية نظرية من هذه بمفردها. وهى تبين أن العمل الفنى يمكن أن يشتمل على الموضوع والشكل والتعبير، وأن لكل من هذه أهميته. فنظرية الجمال الفنى تذكّرنا بتعقد العمل الفنى. وبذلك تحول بيننا وبين النظر إلى الفن بطريقة قاصرة محدودة. ولو تساءلنا: "ما الذى ينبغى أن نبحث عنه فى العمل الفنى؟ لأجابت النظرية: "ينبغى أن تبحث عن كل ما فيه". وهذه ليست بالإجابة التافهة. فهى تعبر عن الشمول الكامن فى "التعاطف" الجمالى، وتحذرنا من التضحية بأية قيمة تنطوى عليها التجربة الجمالية.

ولما كانت نظرية "الجمال الفنى" شاملة على هذا النحو، فإنها تصلح أساساً سليماً للنقد الفنى، إذ أنها تعطينا أدوات عديدة متنوعة لتحليل العمل الفنى. فنحن لا نقتصر على الموضوع، كما هى الحال فى نظرية المحاكاة، و لا على البناء الشكلى، كما هى الحال فى النظرية الشكلية. صحيح أن النظرية الانفعالية تعمل حساباً للموضوع والشكل معاً، ولكن هذا لا يكون إلا حين تكون لهما "دلالة شعورية أو انفعالية". أما مفاهيم "جوتشوك" فإنها تبلغ من الاتساع حداً يتيح لها أن تستوعب كل ما نجده بالفعل فى العمل الفنى المحدد، كما أننا لا نحتاج فى استخدام هذه المفاهيم إلى افتراض أن ما سنجده لا يمكن أن يكون طريفاً أو قيماً إلا على نحو واحد. والحق أننا إذا تأملنا مقدار ما شاب النقد الفنى فى كثير من الأحيان من التعصب، وكيف انحصرت وجهات النظر فى حدود أضيق مما ينبغى، لا تضح لنا أن نظرة جوتشوك تمثل تغيراً مجدداً ينبغى الترحيب به.

ومع ذلك فإن نظرية "الجمال الفنى" تبدو باهتة غير مثيرة بالقياس إلى النظريات الأخرى فى الفن. فحين تتصارع النظريات التى تدافع كل منها عن وجهة نظر خاصة، كنظرية المحاكاة أو النظرية الشكلية أو الانفعالية، فإن كلا منها يأخذ

جانباً له معالم واضحة. صحيح أن النظريـة الواحـدة قد تكـون محـدودة أكـثر ممـا ينبغى، ومع ذلك فإنها تلقى ضوءاً على سمـة بـارزة علـى الأقـل فـى ميـدان الفـن، تثيرنا بتحيزها هـذا نفسـه إلى جـانب واحـد. فقـد تقـول نظريـة إن الفـن هـو "لغـة الانفعال"، أو "تصوير لما هو شامل فى التجربة البشرية". مثل هـذا الـرأى، بالنسـبة إلى شخص مبتدىء أو هاو فى الفنون (وهذا ينطبـق علـى معظمنـا)، يـؤدى إلى بلـورة الأعمال الفنية وإضفاء معنى عليها. فهو يجعل للفن أهمية لم تكن له من قبـل. وفـى مقابل ذلك فإن الإثارة التى يمكن أن تنطوى عليها نظرية "الجمال الفنى"، بما تتسم به من عمومية، تبدو أقل وضوحاً: فهى تقول لنا إن العمل الفنـى هـو مـا يكونـه أى موضوع استطيقى – أى وحدة لأبعـاد الموضـوع والشـكل، الخ. وهـى تفتقـر، شـأنها شأن أية نظرية تلفيقية، إلى لذعة النظريـات المنحـازة إلى جـانب واحـد وحماسـتها. إنها لا تنبئنا عن "الفن الجميل" بـأى شـىء مميـز سـوى أنـه نتـاج القـدرة البشـرية الخلاقة (وهذا يصدق علـى فـن، بـالمعنى الشـامل لهـذا اللفـظ)، وأنـه ذو قيمـة مـن الوجهة الاستطيقية.

وفضلاً عن ذلك فإن النظرية التلفيقية لا تستطيع أن تؤلف بين ما تعتقد أنه آراء "محدودة" إلا بعد أن تكون هذه الآراء قد عُرضت، فالنظريـة التلفيقيـة "تقتـات على" النظرية الموحدة أو ذات البعد الواحد، إن جاز هـذا التعبـير. فـإذا كـان الأمـر متعلقاً بتحليل خـاص، للقـالب التشـكيلى فـى الفنـون البصريـة مثـلاً، فـإن نظريـة "الجمال الفنـى" يتعـين عليـها أن ترجـع إلى نظريـات كتلـك التـى قـال بـها "بـل" و"فراى". فـلا بـد للفلاسـفة أصحـاب الآراء المنحـازة إلى جـانب واحـد، أن يقومـوا بتمهيد الطريق، عن طريق تفسير ذلك البُعد الفنى الذى يراه كل منهم أهم مـن سـائر الأبعاد. ومن هنا فإن المرء لا يستطيع أن يأخذ بنظريـة "الجمـال الفنـى" إلا بعـد أن يكون قد درس نظريات أقل منها شمولاً وشاد قطعية وانحيازا.

٢- نظريات الفن: استنتاجات ختامية :

درسنا الآن أربع نظريات فى طبيعـة الفـن الجميـل (فـى الفصـول ٥ – ٨). ولست بحاجة إلى القول إن هذه ليست هى النظريات الوحيدة فى الفن، التى عرفـها التفكير الجمالى. ولكن من المستحيل بطبيعة الحال الإحاطة بهذه النظريـات جميعـاً.

ومع ذلك ففى استطاعتك، بعد أن رأيت كيف يتم التحليل النقدى لنظرية ما، أن تطبق نفس المناهج على نظريات أخرى ربما كنت قد قرأت عنها أو درستها.

غير أن النظريات التى تحدثنا عنها من أقوى النظريات المتعلقة بالفن تأثيراً ومن أكثرها تردداً. ففى خلال تاريخ الاستطيقا والنقد الفنى، كانت هذه النظريات هى المسيطرة إلى حد بعيد على تفكير الناس فى الفن، وبالتالى كانت هى التى وجهت النشاط الخلاق، النشاط التذوقى. فهذه الاعتقادات المتعلقة بالفن وقيمته قد وجهت يد الفنان، وإدراك المشاهد، وحكم الناقد. ولم يكن هذا التأثير بأقل من ذلك حين كانت هذه النظريات يؤخذ بها لا شعورياً. ذلك لأن البشر يتأثرون إلى حد هائل بالاعتقادات التى يأخذونها "قضية مسلما بها"، والتى لا يتريثون بالتالى للتفكير فيها. ومهمة التفكير الجمالى هى التعبير بدقة عن هذه الاعتقادات، وتحديد ما إذا كانت مرشداً يُعتَمد عليه فى السلوك.

ولم تكن للنظريات التى درسناها أهميتها فى الماضى فحسب. بل إنها كلها حية قوية التأثير فى الوقت الراهن.(وقد تبدو نظرية "المحاكاة البسيطة" استثناء من هذا الحكم غير أنها ما زالت واسعة الانتشار إلى حد بعيد فى التفكير الشعبى على الأقل). ففى استطاعتنا اليوم أن نستمع إلى أصوات المفكرين الجماليين والنقاد الفنيين وهى تعلو دفاعاً عنها. (ويبدو أن النظرية الانفعالية هى أكثر النظريات الموجودة ضمناً فى النقد المعاصر شيوعاً). ولا جدال فى أنك تستطيع أن تجد تطبيقات لجميع هذه النظريات فى المراجع الدراسية المتعلقة بالفنون، وفى المقالات النقدية التى تظهر فى الصحف عن الحفلات الموسيقية والكتب، بل فيما هو أقرب من هذا كله إليك، أعنى فى آراء الأصدقاء الذين تناقش معهم أعمالا فنية محددة.

ولقد قمنا من قبل بتحليل نظرية "المحاكاة"، والنظرية الشكلية، والنظرية الانفعالية، ونظرية "الجمال الفنى"، لكى نعرف الإجابة التى تقدمها عن سؤالين أساسيين، هما (١) ما السمات التى تميز "أعمال الفن الجميل" عن الموضوعات الأخرى، وعن الموضوعات الفنية الأخرى بوجه خاص؟(٢) ما هى سمات التجربة الجمالية التى تقوم بأعظم دور فى تحديد قيمتها؟

و الآن ، فإن من الطبيعى أن يثار ، فى ختام داستنا هذه ، السؤال الآتى : أى هذه النظريات تقدم إلينا إجابات صحيحة عن هذين السؤالين؟

يمكن القول ، بمعنى حقيقى تماماً ، إن فى استطاعة القارىء ، بل من واجبه ، أن يقرر هذا الأمر بنفسه . وربما كنت قد فعلت ذلك من قبل . فمن الجائز أنك قررت أن نظرية معينة تقدم فهماً سليماً وكافياً للفن والتجربة الجمالية . فإن كان الأمر كذلك ، فلابد أن تكون مستعداً لتبرير رأيك ، إذ أن الاعتقاد لا يكون معقولاً ما لم يكن من الممكن الإتيان بشواهد موضوعية دفاعاً عنه . وإذن فلا بد لك أن تكون على استعداد لأن تبين كيف ترتكز المفاهيم الرئيسية للنظرية التى اخترتها على وقائع الفن والإبداع الفنى والإدراك الجمالى . ولا بد أن تكون قادراً على مواجهة الاعتراضات التى أثيرت ضد النظرية فى مناقشتنا السابقة . ولكن من الجائز ، من جهة أخرى ، أنك لم تختر بعد بين النظريات المختلفة .

وسواء أكان القارىء قد وصل إلى نتيجة أم لم يصل ، فإنى أود الآن أن أعرض عليه نتيجة من نوع آخر .

* * *

لقد درسنا أربع نظريات (ولو شئنا الدقة لقلنا إن العدد أكبر ، إذ أننا قد رأينا أن هناك صيغاً متباينة لنظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية مثلاً) . وقد قمنا بتحليل نقدى لكل نظرية ، إذا ليس من الواجب قبول أية نظرية على علاتها لمجرد أنها كانت قوية التأثير من الوجهة التاريخية ، أو لأن الداعين إليها كانوا مفكرين مشهورين . فقد تساءلنا فى صدد كل نظرية : ما معنى مفاهيمها الرئيسية؟ وهل الاستدلال الذى تلجأ إليه صحيح؟ وهل تؤيدها الشواهد التجريبية؟

ولكى تكون أحكامنا على كل نظرية أحكاماً فلسفية بالمعنى الصحيح ، فلا بد أن تتحدد فى ضوء الإجابات التى تقدم عن هذه الأسئلة . وعلى هذا النحو نكون قد استمعنا إلى نصيحة سقراط ، الفيلسوف الكبير الأول ، حين قال إن علينا أن "نسير وراء الحجة حيثما أدت بنا" .

وفى اعتقادى أن أول نتيجة هامة أدت إليها المناقشة هى : ليس ثمة نظرية واحدة من نظريات الفن والتجربة الجمالية تعد بذاتها مرضية وشاملة تماماً .

ذلك لأن أية نظرية من النظريات التى نوقشت لم تقدم أوراق اعتماد مرضية تماماً تواجه بها تحدى التحليل النقدى. ولأضرب لذلك مثلاً بتذكير القارىء ببعض الاستنتاجات التى توصلنا إليها من مناقشتنا السابقة (وربما كان فى إمكانك أن تفكر فى أمثلة أخرى): فمن حيث المعنى. تتسم بعض المفاهيم الأساسية لنظرية "الجوهر" وللنظرية الانفعالية بقدر من الوضوح يقل عما نحتاج إليه من أجل الفهم الكامل فما هو المعنى الدقيق "للجوهر" أو "الكلى الشامل"؟ وهل يمكن على وجه التحديد أن يكون هناك أكثر من جوهر واحد لفئة معينة؟ وما معنى "التعبير"؟ وهل من الممكن، على وجه التحديد. أن يقال عن الفنان إنه يعبر فى الموضوع الفنى عن نفس الانفعال الذى كان يشعر به قبل الخلق؟ إن المشكلة ليست. بطبيعة الحال، فى أن هذه الألفاظ قد شرحوها إلى حد بعيد، ومع ذلك يتضح عند تحليل هذه المفاهيم أنها غامضة فى جوانب حاسمة.

وفيما يتعلق بسلامة الاستدلال، يتبين أن النزعة الشكلية تقع فى خطأ الدور المنطقى فى تعريفاتها الأساسية. كما أن تولستوى وفيرون يرتكبان خطأ الاستدلال الفاسد حين يفترضان أنه إذا كانت تجربة الفنان الخلاق انفعالية فينبغى أن تكون تجربة المدرك الجمالى بدوره مماثلة لها.

والأهم من ذلك كله، أن الشواهد التجريبية المؤيدة لكل من هذه النظريات محدودة. فلا توجد واحدة منها ترتكز على كل الشواهد المتعلقة بالموضوع. فلو قلنا إن نظرية "الجمال الفنى" تتعلق بأغراض الخلق الفنى، لأمكن الاهتداء إلى شواهد سلبية فى أقوال مختلف الفنانين وتصرفاتهم العملية. ولو كان من الواجب على أية نظرية فى الفن أن تعرض الخصائص التى يشيع وجودها بين الموضوعات التى تعد عادة أعمالاً فنية، والتى لا توجد فى أية موضوعات أخرى، لكانت النتيجة هى إخفاق نظرية "المحاكاة" والنظرية الشكلية معاً إلى حد ما. فالأولى لا تضم إلا الأعمال ذات الموضوع الذى يمكن تمثيله أو تصويره، وبذلك لا تعمل حساباً لعدد كبير من الأعمال الفنية. والثانية تأبى اسم "الفن الخالص" على كل الأعمال التى تفتقر إلى قيمة تشكيلية، وبالتالى تكاد تستبعد (فى حالة "بل Bell") الأدب كله، وقدراً كبيراً من الفنون الجميلة الأخرى. ومن الممكن الإتيان بأمثلة أخرى للدلالة على هذا الرأى.

فإذا كان صحيحاً أن كلاً من النظريات الأربع غير كافيه من الوجهة التجريبية . فإن من حقنا أن نتساءل عن السبب الذى أدى إلى ذلك. ولا جدوى من الاعتقاد بأن هذا راجع إلى أن أولئك الذين عرضوا هذه الآراء لم يُعملوا فكرهم بما فيه الكفاية . أو أن معلوماتهم عن الفن لم تكن كافية. فقد كان كل من الفلاسفة الذين درسناهم مهتماً أشد الاهتمام بالفن ، وكل منهم قد كرس جزءاً كبيراً من حياته للتفكير الجاد المنظم فيه. بل لقد كان البعض منهم من بين كبار الفنانين (رينولدز وتولستوى) . وكان بعضهم نقاداً مشهورين (جونسون وفراى). وهم جميعاً كانوا يعرفون عن الفن أكثر مما يعرف معظم الناس. فلماذا إذن عجزوا عن تحقيق هدفهم فى الإتيان بنظرية تصدق على كل فن وتلقى عليه ضوءاً؟

لهذه الظاهرة عدد من الأسباب ، وهذه الأسباب كلها تين مدى اتساع وتعقد المعطيات التى يعمل بها المفكر النظرى فى الفن.

* * *

فهو أولاً لا يبدأ بصفحة بيضاء. ذلك لأن لفظ "الفن" يشيع استخدامه فى الحديث اليومى ، غير النقدى. من هنا كان له بالفعل معنى ، حتى على الرغم من أن أولئك الذين يستخدمونه ربما لم يحاولوا أبداً أن يحددوا لأنفسهم معناه بدقة. ويميل المفكر النظرى إلى أن يظل ملتزماً هذا المعنى الشائع بقدر استطاعته ، فهو لا يريد تعريفاً يتنافى تماماً مع الفهم الشائع للفن. ولكنا عندما نفحص الاستخدام العادى ، لا نجد للفن معنى واحد فحسب ، بل إن له معانى متعددة. فمن المتفق عليه عادة أن سيمفونية لبيتهوفن ، أو راوية لهمنجوى هى "أعمال من الفن الجميل". ولكن السمات التى تشترك فيها هذه الموضوعات وتكون كلها "فنية" بفضلها ليست واضحة. بل إن الإنسان فى موقفه الطبيعى يأخذ ، فى واقع الأمر ، بعدد كبير من المفاهيم المختلفة عن طبيعة الفن. وهذه المفاهيم لا توضَّح عادة ، إذ أن لفظ "الفن" يستخدم عادة بطريقة غير نقدية. ونحن لا ندرك تنوع المعانى الشائعة إلا بطريقة غير مباشرة – حين نجد الناس يختلفون حول ما هو هام فى عمل فنى معين ، ويردون على رأى خصومهم بقولهم " هذا لا يجعل العمل فنياً" ، بل قد يعجزون عن الاتفاق ، فى الحالات المتطرفة ، حول ما إذا كان الموضوع المعين "فنياً". ويقدم إلينا

القاموس شواهد تؤدى إلى هذه النتيجة ذاتها. فالقواميس التى تسجل الاستعمالات الشائعة، تتحدث عن لفظ "الفن" تحت عدد من رءوس الموضوعات المتباينة. وهكذا يبدو من الواضح أن مفاهيم كل نظرية درسناها عن الفن - وضمنها "المحاكاة البسيطة" التى هى من أوسع هذه النظريات انتشاراً - تتمثل دائماً فى استعمالنا اليومى لهذا اللفظ.

فهل يمكن القول إننا نتفق على "ما صدق" اللفظ. أى الموضوعات التى تعد "فناً جميلاً"، ونختلف على "المفهوم"، أى على السمات التى تدخل فى تعريفه؟ إننا على وجه العموم نتفق على الماصدق، كما أوضحت الآن. غير أن هذا لا يصدق فى كل الأحوال. ذلك لأن وصفنا لموضوع معين بأنه "فنى" يتوقف على مفهوم اللفظ. والمسألة الحاسمة هى أن السمات التى تُعد أساسية فى الفن كثيراً ما تختلف بعضها عن البعض إلى حد يعجز معه الموضوع الواحد عن أن يضمها جميعاً. وهكذا فإن الموضوع الذى يعد "فنياً" بمعنى معين لا يكون كذلك بمعنى آخر، والعكس بالعكس. مثال ذلك أن من المعانى الشائعة للفن معنى "المحاكاة البسيطة"، وهناك معنى آخر هو القدرة على التعبير عن الانفعال. وعلى ذلك فإن اللوحة التى هى ترديد أمين "للحياة الواقعية" وإن كانت فارغة من الوجهة الانفعالية، تعد "عملاً فنياً" بالنسبة إلى الاستخدام الأول، لا بالنسبة إلى الثانى، وعلى العكس فإن المعنيين يكونان متعارضين فى حالة لوحة تستخدم "التحريف distrotion"، الذى يتميز بأن له قوة انفعالية. وبالمثل أظهرت مناقشتنا لنظرية "الجمال الفنى Fineness" أن للتفكير الشائع اتجاهين بصدد "الجمال الفنى": فى أحدهما يكون الشىء "فنا جميلاً" لمجرد أنه قد أنتج على نحو معين، وفى الآخر لا يمكن أن يكون العمل الفنى "جميلاً Fine" إلا إذا ثبت أنه جذاب من الوجهة الاستطيقية. وعلى ذلك فإن الموقف العادى أو الطبيعى Common Sense، ليس مجموعة موحدة من المعتقدات، وإنما تكمن فى داخله اعتقادات كثيرة متباينة عن الفن، لا تختلف فيما بينها فحسب، بل كثيراً ما يتنافر بعضها مع البعض. فلا عجب إذن أن كنا نجد الناس فى حديثهم المعتاد يصيحون: "أتسمى هذا فناً؟!"

وهكذا ندرك الآن لماذا لم يكن من الممكن أن تتفق أية نظرية فى الفن اتفاقاً تاماً مع الاعتقادات المعتادة عن الفن. فالحديث والتفكير غير النقدى فيه من التعقد والافتقار إلى التنظيم والاتساق الداخلى قدر أعظم من أن يسمح بإدراجه تحت تعريف واحد. ومهما حاول المفكر النظرى أن يظل ملتزماً بما يعنيه الناس عادة "بالفن". فإن نجاحه لا يمكن أن يكون إلا جزئياً فحسب. إذ أن فى استطاعه ناقده دائماً أن يشير إلى معنى شائع آخر أغفلته النظرية. فمن الواضح على سبيل المثال. أن النظرية الشكلية. التى ترفض كل تمثيل فى الفن. يمكن أن تتعرض للهجوم على هذا النحو.

غير أن تعقد الاعتقادات الشائعة ما هو إلا انعكاس للتعقد الأهم الذى تتسم به الفنون ذاتها. فلتتريث قليلاً لكى تفكر فى تلك المجموعة الهائلة من الموضوعات التى تُعَد عادة "فنية". ولتتصور الفوارق الضخمة بين الوسائط الفنية - من حجارة وألفاظ وأصوات - والتباين الكبير بين "الأساليب" والمدارس وطرق الأداء فى تاريخ الفنون، والتفاوت الهائل فى الظروف الاجتماعية والتاريخية والشخصية، التى كانت الأعمال الفنية تُخلق فيها. مثل هذه المعطيات التى تبلغ حداً هائلاً من التراث والتنوع، ينبغى أن تجمع بينها كلها نظرية واحدة فى الفن. لتذكر أيضاً أن الفنون حسب طبيعتها ذاتها، تسير بلا انقطاع فى طريق المغامرة الخلاقة فتاريخ الفن يظهر بوضوح أن القوالب التقليدية ترفض حين لا تعود تفى بحاجات الفنان. وتؤدى التجديدات الناتجة إلى فهم جديد كل الجدة لطبيعة الفن وقيمته. وقد لمسنا ذلك فى دراستنا هذه. فالنظرية الشكلية قد ظهرت بنمو فن" ما بعد الانطباعية"، والنظرية الانفعالية، كانت تعبر عن الفن الرومانتيكى فى القرن التاسع عشر. ولا يمكن أن تتوقف الثورة والتجديد فى الفنون إلا إذا لم يعد الإنسان يخلق أعملا فنية.

وهكذا فإن مملكة الفن تتألف من موضوعات شديدة التباين، تظل فى تغير ونمو لا ينقطع.

وأخيرا، فنحن لا نستطيع حتى أن نفترض أن طبيعة عمل فنى تقليدى أبدع منذ قرون عديدة قد أصبحت معروفة تماما، وبصورة نهائية، فى نظرنا. فقد نتصور أن العمل التقليدى، الذى أنتجته حركة فنية استنفدت أغراضها، سيظل

"واقفاً بلا حراك" أمامنا لكى نحلل خصائصه. غير أن الأعمال الفنية لا تفعل ذلك فى كثير من الأحيان. وهذا فى الواقع أحد الأسباب التى تجعلها خلابة ساحرة. فمن الممكن أن تُفهم وتُتذوق بعد إبداعها بوقت طويل، بطريقة تختلف كل الاختلاف عن التفسيرات السابقة. بحيث يُلقى التفسير الجديد ضوءاً على سمات للعمل كان الناس يغفلونها من قبل، ويقلل من أهمية سمات أخرى كانت الأجيال السابقة تعدها أهم السمات. وقد تكون إعادة التقويم هذه من عمل ناقد واحد له نفوذه، مثل ت. س. إليوت فى عصرنا الحاضر، ولكنها فى الأغلب ناتجة عن تغير فى طريقة فهم الإنسان لعالمه، كذلك الذى تتميز بها مراحل التحول الكبرى فى التاريخ العقلى والاجتماعى. وعندما ننظر إلى الأعمال القديمة بروح جديدة، فإنا نتطلع فيها إلى أشياء مختلفة، ونقدرها لأسباب مختلفة.

ومن هنا فإن الفن متحول متغير، ليس فقط من حيث أنه ينمو فى المستقبل. ذلك لأن ماضيه، بمعنى حقيقى تماماً، ليس "أمراً منتهياً مقرراً" على الإطلاق، وإنما هو فى تحول مستمر. وكثيراً ما تؤدى "الرؤية الجديدة" للماضى، بإلقائها ضوءاً على قيم جديدة، إلى جعل النظريات المستقرة فى الفن تبدو غير كافية أو ضيقة.

لهذه الأسباب – أعنى الافتقار إلى التجانس فى الكلام والتفكير المعتاد عن الفن، والفوارق التى لا حصر لها بين الأعمال الفنية، وإعادة التفسير المستمرة للفن التلقيدى – كانت وقائع الفن متنوعة إلى حد لا حصر له. وحين تكون الظواهر التجريبية متنوعة إلى هذا الحد، لا يكون من الصعب أن ندرك سبب اتساع نطاق السؤال " ما الفن"؟ إلى هذا الحد، وبالتالى عدم قدرة أية نظرية واحدة فى الفن على أن تقدم إلينا جواباً مرضياً تماماً.

* * *

عند هذه النقطة قد يشعر بعض القراء بالرغبة فى أن يقولوا إن البحث فى نظرية الفن عقيم.فقد تبين لنا أن كلاً من النظريات الأربع التى درسناها من قبل قاصرة فى ناحية أو أكثر. كما رأينا الآن أن أية نظرية فى الفن تأخذ على عاتقها مهمة تكاد تكون مستحيلة. ألا ينبغى إذن أن نتخلى عن نظرية الفن كلية؟

هذه، فى اعتقادى، نصيحة اليائس. وصحيح أن رد الفعل الذى تعبر عنه مفهوم تماماً، غير أنها – شأنها شأن كل نصائح اليأس – متشائمة أكثر مما ينبغى، ومن ثم فإن توصيتها قصيرة النظر.

فلنلاحظ أولاً أن النظريات المختلفة فى الفن لا تتساوى فى قصورها. فهى لا تهبط جميعاً إلى مستوى واحد من الخطأ. بل إنها تملك حقيقة عن الفن بدرجات متفاوتة. ومن المتفق عليه بوجه عام أن "المحاكاة البسيطة" هى أقل النظريات إرضاء. فهى لا تقدم وصفاً أميناً لعملية الإبداع الفنى، ولا تصف إلا عدداً قليلاً نسبياً من الأعمال الفنية، وهى تسىء تصور طبيعة التذوق الجمالى ومصادر قيمته. أما نظرية كالشكلية، فعلى الرغم من أنها بدورها محدودة نسبياً فى نطاقها التجريبى، فإنها تستطيع مع ذلك أن تُلقى ضوءاً واضحاً على طبيعة الأعمال التى تنطبق عليها وقيمتها. أما النظرية الانفعالية فإن لها نطاقاً واسعاً فى عالم الفن، وإن لم يكن ذلك نطاقاً شاملاً.

وإذا كان فى استطاعتنا الآن أن نقوم بأمثال هذه المقارنات بطريقة لها ما يبررها، فذلك راجع إلى أن لدينا شواهد يمكن تقدير النظريات فى ضوئها. فلدينا رصيد ضخم من المعرفة عن الفن وإبداعه وتذوقه، مستمد من تجربة الفنانين والنقاد والمشاهدين. وليست الصعوبة بالنسبة إلى نظرية الفن هى عدم وجود شواهد، بل إنه إذا كانت هناك صعوبة، فإنها عكس هذه – فمن الجائز أن الشواهد أكثر مما ينبغى. ولكن حيث تكون هناك وقائع، يكون هناك أساس يمكن أن يبنى عليه التفكير. فالتفكير النظرى لا يكون مستحيلاً إلا إذا لم تكن هناك وقائع، أو كان الحصول عليها مستحيلاً، وعندئذ فقط يكون التفكير النظرى فارغاً تماماً، إذا أنه يفتقر إلى تأييد من الشواهد، ولا يمكن ثمة سبيل إلى تقدير حقيقته. وفى هذه الحالة وحدها تكون نصيحة اليأس فى محلها.

لذلك فإن من غير المشروع أن نستنتج أن التفكير فى الفن مقدَّر له أن يكون عقيماً. ومن الخطأ البين أن ندير ظهورنا لكل ما يمكن تعلمه من المفكرين النظريين فى الفن. "فلا يمكن أن تظل نظرية تلقى تأييداً من مفكرين جادين وقتاً طويلاً، أو تعود إلى الظهور مراراً وتكراراً فى تاريخ الفكر، ما لم تكن هناك شواهد مؤيدة

لها"[1]. وفضلاً عن ذلك فإننا لو استغنينا عن التفكير النظرى لضحينا بذلك الكسب الفكرى الذى نحصل عليه عندما نجمع الوقائع سوياً ونربط بينها فى نسق فكرى. ذلك لأن نظرية الفن، التى تتسم، شأنها شأن كل فلسفة، بأنها "جامعة"، تربط وبالتالى توضح، معطيات من مجال النقد الفنى، وشهادة الفنانين، وعلم النفس، والتاريخ، وما إلى ذلك. ومثل هذا التنظيم للمعرفة هو فى ذاته إسهام كبير فى المعرفة.

غير أن خسارتنا عندئذ لن تكون عقلية فحسب، فسوف نخسر تلك الاستبصارات الغنية النفّاذة فى الفن، التى تكشف عنها كل من النظريات. وهذه الاستبصارات بعينها هى التى تميط اللثام أمامنا عن معنى الأعمال الفنية وقيمتها. فهذه النظريات تكشف لنا، بصورة مباشرة وكذلك بصورة غير مباشرة عن طريق تأثيرها فى النقاد والمربين، ما ينبغى أن نبحث عنه فى الفن. ولو لم تفعل ذلك لأصحاب تجربتنا قدر كبير من الهزال.

إن كل نظرية فى الفن تتصل مباشرة ببعض الأعمال الفنية. وعلينا ألا ننسى هذه الحقيقة العظيمة الأهمية لمجرد كوننا قد قررنا أنه لا توجد نظرية ذات صحة شاملة. بل إن الأصح هو أننا، حتى مع اعترافنا بحدود كل نظرية، نستطيع استخدامها فى إيضاح فهمنا وتذوقنا للأعمال التى تنطبق عليها. فكل نظرية تطرح أسئلة مختلفة عن الموضوع الفنى، وتُلقى ضوءاً على جوانب مختلفة منه، ففى بعض الحالات يكون من المناسب أن نسأل، كما تفعل نظرية "الجوهر": "ما مقدار ما تكشف عنه هذه الرواية أو الدراما من القوى الدائمة المتأصلة بعمق فى المصير الإنسانى "؟ ولو نظرنا إلى العمل فى هذا الضوء، فقد نتمكن من أن نرى فيه أكثر من مجرد السلوك السطحى لبعض الشخصيات الفردية، وسنجد أن لهذه الشخصيات دلالة تتجاوز ذاتها، وبذلك تزداد تجربتنا عمقاً، وتكتسب دلالات جديدة. كذلك فإن النظرية الشكلية تستطيع أن تعلّمنا كيف ندرك ماله أهمية فى الفن "التجريدى" والموسيقى، وتعصمنا من توجيه أسئلة خطأ، مثل: "ما الذى يعنيه هذا"؟ و"أية قصة يرويها"؟ — وهى أسئلة تشل التفكير وتهدم نفسها بنفسها. والواقع أن التأثير

---

(1) ديويت باركر: "طبيعة الفن"، فى كتاب "فيفاس وكريجر" المذكور من قبل ص ٩٣.

العميق الذى أصبحت النظرية الشكلية تمارسه فى عصرنا الحاضر إنما هو دليل على أهمية النظرية الفنية بالنسبة إلى تقدير الجماهير للفن وتذوقها لـه. وكثيراً مـا يكـون من الممكن الجمع بين اثنتين أو أكثر من هذه النظريات بطريقـة مثمـرة. فمـن الممكـن مثلاً، إذا جمعنا بين نظرية "المثل الأعلى" والنظرية الانفعاليـة، أن نتسـاءل إن كـان الخواء الانفعالى لعمل معين راجعاً إلى عجزه عن معالجة الموضوع بما يقتضيه من سمو أخلاقى.

إن كل نظرية يمكنها أن تحلل بسهولة نوعاً أو أسلوباً فنياً معيناً — فنظرية "الماهية" و "المثل الأعلى" تحلل الفن الكلاسيكى الجديـد، والنظريـة الشـكلية تحلـل الفـن التجريـدى، والنظريـة الانفعاليـة تحلـل الفـن الرومـانتيكى. غـير أن القـدرة التفسيرية لهذه النظريات لا يمكن أن تُجزَّأ تبعاً لفترات أو عصور تاريخ الفن. فكثيراً ما يمكن تطبيق إحدى النظريات على فن فترة سـابقة، ويـأتى هـذا التطبيـق بنتـائج مثمرة. وعلى هذا النحو استخدمت النظرية الشكلية فى تحليـل فـن عصـر النهضـة، كما أصبح باخ يُعرف فى العهود القريبة بطريقة "رومانتيكية". وفضلاً عن ذلـك فـإن الموضوع الفنى الواحد يمكـن أن يُفسّـر بنظريتـين متعـارضتين. وبطبيعـة الحـال فـإن النظريتين ستشيران عندئذ إلى سمات مختلفة فى العمل، "وتقرآنه" بطريقـة متباينـة. ولكن فـى الأعمـال الفنيـة العظيمـة الأهميـة مـن الـثراء، وفـى مظاهرهـا مـن الكـثرة والتباين، ما يسمح لهذين التفسيرين المتعارضين بـأن يكونـا مشـروعين وممتعـين مـن الوجهة الجمالية.

فكيف نعرف النظرية التى تنطبق على عمل فنى معين؟ إن السـبيل الوحيـد إلى معرفة ذلك هى اختبار الطبيعة العينية المحددة لكـل عمـل. فقـد نطبـق نظريتنـا ونجد أنها تخفق، إذ تكون الأسئلة التى تطرحها أمام العمل خارجة عن الموضوع فى معظم الأحيان، وتتجاهل كثيرا ممـا يبـدو ذا أهميـة فـى العمـل. وعندئـذ ينبغـى أن نبحث عن نظرية تكون أكـثر انطباقـا وأقـدر علـى التوضيـح. وقـد يبـدو ذلـك أشبه بطريقة آلية جامدة فى العمل. ولكن الواقع أن هذه، تقريبا، هى الطريقة التى نسـير عليها عادة بالفعل، وإن لم نكن نسلك على هذا النحو المنظم دائمـا، ولا سـيما حـين نصادف أعمالا فنية جديدة غير مألوفة. فنحن فى البداية نشترط علـى العمـل الفنـى

نفس الشروط التى كانت تفى بها الأعمال التى رأينها فى الماضى. فإذا لم تكن هذه الشروط تتوافر فى العمل، بدأنا ننظر إليه على نحو آخر. وهذا التحول فى الإدراك هو، بطريقة ضمنية، التزام بنظرية أخرى فى طبيعة الموضوع الفنى. وحين يتبين لنا أن أية نظرية موجودة فى الفن لا تنفذ بنا إلى صميم العمل وتركيبه الباطن - كما حدث فى كثير من الأحيان خلال تاريخ الفن - فإن الحاجة تدعو عندئذ إلى فهم جديد كل الجدة للفن. ويكفى فى هذا الصدد أن نتذكر مرة أخرى كيف أدى الفن "بعد الانطباعى Post Impressionist" إلى ظهور النظرية الشكلية.

وإذن فكل نظرية فى الفن ترتكز على شواهد قوية، وإن كان ذلك فى مجالات مختلفة للفن، أو على أنحاء متباينة بالنسبة إلى الموضوعات الفنية الواحدة. وأود أن أقنع القارىء بأن من واجبنا أن نقبل تعدد النظريات فى الفن. بل نرحب به. ففى رحاب الفن مساكن متعددة. ونحن فى حاجة إلى كل ما تستطيع هذه النظريات أن تقدمه إلينا من إرشاد وتنوير.

* * *

ولكن قد يحتج امرؤ، برغم ذلك، قائلاً: "كيف نقبل كل هذا العدد من النظريات المتباينة؟ ألا توجد نظرية واحدة تلخص الحقيقة المتعلقة بالفن؟ " إن كل المناقشة التى دارت حتى الآن تبين كيف أود أن أسير فى إجابتى عن هذين السؤالين.

فقد اختبرنا معظم النظريات الرئيسية فى الفن بإمعان وبشىء من التفصيل. ثم تتبعنا وقائع الفن فى تعقدها الهائل. وعلى أساس ما قمنا به فى هذا المجال، أعتقد أنه مما يتنافى مع الوقائع، بل مما يعد إهانة لذكاء القارىء، أن يدَّعى أحد وجود أية نظرية واحدة تملك الحقيقة الكاملة عن الفن كله. صحيح أن الذهن البشرى يتصف بالرغبة فى الحصول على إجابة، كلما كانت هذه الإجابة أسرع وأبسط كان ذلك أفضل. ولكنا، كما قال أرسطو، نخدع أنفسنا لو حاولنا الحصول على إجابة "أدق مما تسمح به طبيعة الموضوع". فلدينا بالفعل إجابات عن أسئلتنا المتعلقة بالفن والتذوق الجمالى، ولكنها تتباين بقدر ما تتباين وقائع "موضوعنا". ومن واجبنا أن نقاوم الميل إلى الاكتفاء بعبارة تبدو بسيطة قاطعة مثل "الفن سجل القيم

البشرية" أو "الفن شكل ذو دلالة". فالظواهر التجريبية أعقد وأكثر مرونة من أن تتبلور فى أية صيغة بسيطة. ولكن هذا أمر لا يثبط إلا همم الذين يعانون جبناً عقلياً.

وفضلاً عن ذلك فإن أية محاولة للجمع بين النظريات المختلفة فى تعريف شامل محيط، مقدّر لها أن تخفق منذ البداية. فالنزعة التلفيقية، على خلاف النظريات المحددة المعالم، لا تقدم إلينا معرفة واقعية خاصة بها. وهى لا يمكن أن تؤدى إلا إلى الخلط والاضطراب، إذ أن كل نظرية تجذبها فى اتجاه مخالف، وتتجه بها نحو أساليب معينة أو عصور خاصة فى الفن، أو نحو جوانب خاصة فيه. وقد يكون من الممكن أحياناً الجمع بين مفاهيم النظريات المختلفة فى تحليل الأعمال الخاصة. ولكن هذه المفاهيم، على وجه العموم، متعارضة أكثر منها متكاملة. "فالمحاكاة البسيطة". مثلاً على طرفى نقيض مع الصيغتين الأخريين لنظرية "المحاكاة"، والنظرية الشكلية تتعارض مع نزعة المحاكاة عموماً. وإذا كان الواجب يقضى علينا باستخدام هذه النظريات حين تكون ذات ارتباط بالعمل، كما تفعل نظرية "الجمال الفنى" عند جوتشوك، فإن تكوين مركب شامل على أساس تعريف موحد هو أمر مقطوع باستحالته.

ومرة أخرى نجد أنه لا مفر لنا من الانتهاء إلى النتيجة القائلة بأن من الواجب علينا قبول عدد من النظريات لا يمكن اختصاره، وبأن من المحتم علينا أن نتعامل مع هذه النظريات. وكما قلت من قبل، فليس فى هذا ما يدعو إلى القنوط، إذ أن ثراء النظريات يوسع نطاق معرفتنا ويزيد تذوقنا غنى وتنوعاً.

والدرس الذى نتعلمه هنا، كما فى غير ذلك من مجال الفكر البشرى هو أن علينا أن "نترك نوافذ العقل مفتوحة". فقد علّمنا فلاسفة الفن الكثير مما له قيمة عظيمة. ولكن اتساع الأفق ضرورى فى اتجاهات متعددة. فسواء أقرر المرء أن يتمسك بنظرية واحدة أم رأى أن كل نظرية تصدق فى ناحية معينة، فعليه أن يكون واعياً بالشواهد والحجج التى تؤيد هذه النظريات، وأن يستوعب موقف النظريات المنافسة لها، ويكوّن معلومات عن مواقفها. وعليه أن يفطن إلى الشواهد الجديدة، سواء أتت من حركات فنية جديدة أم من إعادة تفسير الفن التقليدى. "فهل تم أى شىء وانتهى حتى ننتهى نحن إلى أى شىء"؟ إن على المرء أن يكون مستعداً لتعديل

اعتقاداته أو التخلي عنها إذا اقتضت الشواهد ذلك. فإن لم تقرر قبول أية نظرية، فهناك، كما حاولت أن أبين، بديل حقيقي معقول عن التردد والحيرة الكاملة — هو الاعتراف بصحة كل من النظريات الكبرى في بعض مجالات الفن، وتطبيقها على هذا الأساس. وعندئذ يتخذ اتساع الأفق شكلاً آخر. وعلينا ألا نطبق أية نظرية مسبقة حتى يتبين لنا التحليل التجريبي أن مفاهيم هذه النظرية قادرة على تفسير العمل المعين بطريقة مثمرة.

٢- فردانية العمل الفني وتكامله:

من الممكن الجمع بين النظريات الأربع على نمط يبرز فوارق هامة بينها. فنظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية يمكن أن تجتمعا معاً، في مقابل النظرية الشكلية ونظرية "الجمال الفني". ذلك لأن النظريتين الأوليين تفهمان الموضوع الفني من خلال شيء يقع خارج نطاق العمل ذاته. فنظرية المحاكاة تؤكد اعتماد العمل على الواقع غير الفني، الذي قد يكون وقائع الحياة المعتادة (في نظرية "المحاكاة البسيطة") أو ما هو كلي شامل في الطبيعة (نظرية الجوهر) أو ما هو رفيع جمالياً أو أخلاقياً (نظرية المثل الأعلى). وإذن فالفن، بمعنى معين، هو محاكاة "للحياة" أو "الطبيعة". أما النظرية الانفعالية، التي تتحدث باسم الفنان الرومانتكي، فلا تعترف بالحاجة إلى أي تشابه مع الواقع أو ارتفاع بالفن إلى مستوى المثل الأعلى.. ولكنها بدورها تنظر إلى العمل الفني في صلته بما يوجد خارجه، أي التجربة الشخصية للفنان، وخاصة تجربته الانفعالية. فالعمل يحقق غرض الفنان في "التعبير" عما يشعر به قبل ممارسته لنشاطه الخلاق. ومن هنا فإن الطبيعة العامة للعمل توصف بأنها هي "التعبير عن الانفعال".

وفي مقابل ذلك، ترتكز النظريتان الأخريان اهتمامها على ما يوجد في العمل ذاته، فهما لا تبديان اهتماماً بعلاقاته بأي شيء آخر، أو بالأصل الذي نشأ منه العمل أو "الحياة الواقعية" التي يصورها[1]، بل إن هاتين النظريتين إنما تتحدثان عن التركيب الباطن والقيمة الكامنة للعمل. فالنظرية الشكلية ترفض بشدة أية دلالة متعلقة "بالحياة الواقعية" وتقتصر على عناصر الوسيط التي ينطوي عليها

(١) حذفنا من هذا القسم الموجز ما أوردناه في الفصول السابقة من شروط وتحفظات.

العمل، وكذلك على تنظيمها الشكلى. ونظرية "الجمال الفنى" تنظر إلى العمل بوصفه موضوعاً استطيقياً، وبالتالى تؤكد "سماته الإدراكية الكامنة"، وإن كان "جوتشوك" لا يضيق نطاق هذه السمات على طريقة "بل" "وفراى".

هذا التصنيف يتيح لنا أن نفهم نقاط القوة والضعف فى هذه النظريات على نحو أفضل.

وأول ما يلاحظ فى هذا الصدد أن النظريتين اللتين تُدخلان عناصر خارجة عن مجال الفن يبدو أنهما تقولان لنا عن الفن أكثر مما تقوله النظريتان اللتان تبحثان فى العمل ذاته فحسب. وفى هذا الحكم مفارقة، ولكنى أعتقد أن معظمنا يشعرون بذلك عندما يدرسون هذه النظريات. فلنتأمل أولاً نظرية المحاكاة. إننا عندما ندرك العلاقة بين الفن و"الحياة"، نجد أمامنا أشياء كثيرة جداً تستحق أن نتكلم عنها. فلماذا اختار الفنان أن يصور هؤلاء الأشخاص وهذه الحوادث؟ وكيف عمل على تحريف نماذجها أو صبغها بصبغة مثالية. وما الذى ينبئنا به العمل عن التجربة البشرية؟ وعن أى "الحقائق" يكشف؟ إننا لو أخذنا نظرية المحاكاة مأخذ الجد، فإن الحياة والواقع بأسره يمكن أن يصبحا مرتبطين بالعمل. وهذا أمر يظهر بوضوح فى قدر كبير من النقد الأدبى. ولعلك قد لمست ذلك بنفسك فى دراستك لأعمال، مثل مسرحيات شيكسبير أو روايات ملفيل أو ديكنز فما أن تبدأ الكلام عن هذه الأعمال، حتى تجد أنك تتحدث عن مشكلة الدوافع فى السلوك الإنسانى أو مشكلات العدالة الاجتماعية. وبالمثل فإن النظرية الانفعالية تنبئنا عن الفن بأمر مثير إلى أبعد حد – هو أن الفن، دون سواه، هو مجال التجربة البشرية الذى تسجَّل فيه الانفعالات عن وعى وتوصَّل إلى الآخرين. وهذا بدوره يؤدى إلى إثارة تفكيرنا عن العمل من زاويا متعددة، إذ نود أن نعرف ما الذى دفع الفنان إلى التعبير، وأن نكتشف الأساليب التى استخدمها فى الوصول إلى التعبير، وربما كان الأهم من ذلك كله أننا نريد نشاركه انفعالاته.

وفى مقابل ذلك تبدو النظرية الشكلية ونظرية الجمال الفنى شحيحتين، نسبياً، فيما تقدمانه من معلومات. صحيح أن النظرية الشكلية توجه انتباهنا إلى القيم "التشكيلية" فى الفنون البصرية، وهذا إسهام كبير. غير أن هذه النظرية تفتقر

إلى الدقة عند حديثها عن هذه القيم - وهذا أمر غريب بحق فهى لا تستطيع تعريف مصطلحها الأساسى وهو "الشكل ذو الدلالة". كما أن نظرية "الجمال الفنى" تنبئنا بأن العمل موضوع استطيقى. وعندما تضيف النظرية أن للعمل موضوعا وشكلا وتعبيرا، فإنها لا تقدم إلينا. مثلما تقدم نظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية. أية طريقة واحدة لإدراك ما ينطوى عليه العمل. ومن هنا كانت النظرية الشكلية ونظرية الجمال الفنى، كل على طريقتها الخاصة. أقل صراحة وتحددا من النظريتين الأخريين: الأولى إذ تفتقر إلى الوضوح. والثانية إذ لا تستقر على اتجاه محدد.

ومع ذلك فإن من الخطأ البين أن نستنتج من ذلك أن نظريتى المحاكاة والانفعال أفضل لهذا السبب. إذ أن للمسألة وجها آخر.

فلنتأمل النمط الذى توصلنا إليه الآن: إن نظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية تقولان الكثير، وهما النظريتان اللتان تدخلان معطيات خارجة عن المجال الفنى؛ أما النظرية الشكلية ونظرية "الجمال الفنى" فأقل صراحة، وهما لا تهتمان إلا بالعمل الفنى ذاته. وهذا يوحى أولا بأن ما تقوله النظريتان الأوليان عن الفن قد يبعدنا عن العمل إلى أمور أخرى. فإذا كان الأمر كذلك، فإنهما لا تنظران إلى العمل بوصفه موضوعا مكتفيا بنفسه له أهميته فى ذاته.

ولو عدت بذاكرتك إلى تحليلاتنا السابقة، لوجدت أن هذه النتيجة بعينها هى التى تصدق على تلك النظريات. فنظرية المحاكاة تجعل قيمة العمل متوقفة على علاقته "بالحياة" - أى التشابه مع الواقع، وما إلى ذلك. وهنا يكون الوجه الوحيد الهام فى العمل هو موضوعه - أى الترديد الأمين للموضوعات المعتادة، أو التعبير عن "الصورة العامة"، أو تقديم ما هو "لائق" و "رفيع". وهكذا تتفكك الوحدة الكلية للعمل. ذلك لأن العمل الكلى أكثر، بل أكثر بكثير، من موضوعه وحده، فهو موضوع متجسد بطريقة محسوسة معينة، وببناء شكلى معين، وحافل بالارتباطات الانفعالية والتخيلية. أما الاقتصار على الموضوع ففيه تجاهل لكل ما عدا ذلك، مما يكون جزءا من العمل، وبالتالى تحطيم لتكامل العمل وطابعه الكلى. وهذه نظرة مضادة للموقف الجمالى، الذى يسعى إلى بلوغ الامتلاء العينى الكامل للعمل.

ويقلل فيرون وتولستوى من الدلالة الباطنة للعمل على نحو مختلف إلى حد ما. فهما يذهبان إلى أن العمل ليس إلا تجسدا للانفعالات التى كان الفنان يشعر بها من قبل، وهو بالنسبة إلى المشاهد مجرد أداة لتوصيل هذه الانفعالات. ولكنا قد رأينا أن هذا الرأى يرتكب خطأ كبيرا. فعناصر الوسيط، والشكل، والرموز التى تؤلف العمل، قد تكون لها دلالة تزيد بكثير عن الحالة النفسية الأصلية للفنان. وليس العمل عادة مجرد نسخة طبق الأصل لأفكار الفنان ومشاعره الأصلية. ومن ثم فمن الممكن أن يفسره المشاهدون اللاحقون ويستمتعوا به على أنحاء متباينة كل التباين، قد لا تشترك مع تجربة الفنان الأصلية إلا فى القليل، أو لا تشترك معها فى شىء على الإطلاق. فللعمل حياة وقيمة خاصة به؛ وهو لا يمكن أن يظل مقيدا بأصله.

وهكذا فإن النظريتين الأوليين تهدمان الدلالة الباطنة للعمل أو تسيئان تصورها على نحوين مختلفين. ذلك لأننا لو سرنا وراءهما فى الطريق الخارج عن نطاق الفن، الذى تدعواننا إليه، لأدى ذلك إلى تحويل اهتمامنا عن العمل بوصفه موضوعا جماليا، ولجردنا موضوع العمل وربطناه "بالحياة الواقعية"، أو لنظرنا إلى العمل على أنه وثيقة نفسية، واستخدمناه مفتاحا للاستدلال على تجربة الفنان.

أما النظريتان الأخريان فموقعهما فى الطرف المضاد. فهما لا تعنيان إلا بالعمل بوصفه موضوعا مكتفيا بذاته. ولكن هاتين، كما قلنا، هما النظريتان اللتان لا تتحدثان عن العمل بنفس القدر من الوضوح والتحدد الذى تتحدث به عن نظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية. ومن المهم أن ندرك السبب فى ذلك.

إن النظرية الشكلية لا تستطيع تقديم تعريف "للشكل ذى الدلالة". ولكن ذلك قد يكون راجعا إلى أن الأشكال التى تؤلف العمل لا يمكن أن توصف بالكلمات. فهى تنتمى إلى مجال التصوير أو النحت وحده، وما "تقوله" لا يمكن أن يقال على أى نحو آخر. ولكن تعرف "الشكل ذا الدلالة"، فإن كل ما عليك هو أن تراه، أو تدركه "حدسيا" - وهى كلمة شائعة الاستخدام - فى عمل معين. فإذا كانت

النظرية تعجز عن وصف السمات التى تعدها أساسية فى الفن، فمن المعقول أن يُعزَى ذلك إلى فردانية الأعمال الفنية واستحالة التعبير عنها. وإذا كانت النظرية الشكلية خرساء، فما ذلك إلا لأنها تود أن تتكلم عن العمل الفنى وحده، ولكنها لا تستطيع أن تفعل ذلك. وهى لا تود أن تتكلم عن شىء آخر، "كالحياة الواقعية"، يقع خارج نطاق العمل الفنى، وبالتالى يمكن الكلام عنه.

أما نظرية "الجمال الفنى"، فلا تلتزم اتجاهاً واحداً فى بحثها للعمل الفنى، كعلاقته "بالحياة" أو بتجربة الفنان مثلاً، وإنما تضم كل أوجه العمل، أعنى الموضوع، والشكل، والتعبير، وما إلى ذلك. ومن ثم فهى قد تبدو مفتقرة إلى تحدد المعالم والإثارة بالقياس إلى النظريات الأخرى. ولكنها، كالنظرية الشكلية، تحاول أن تحترم ما هو موجود فى العمل. وهى، على خلاف النظرية الشكلية، تجد فى الفن عناصر كثيرة متباينة. وعلى ذلك فإن نظرية "الجمال الفنى" ترى أن من الخطأ تأكيد أى "بُعد" واحد من أبعاد الفن. فالفن عندما ينظر إليه من الوجهة الاستطيقية، يتألف من كثير من العناصر المتباينة، وله قيم مختلفة متعددة. وعلى نظرية الفن أن تكون من الاتساع بحيث تحيط بهذه جميعاً.

وهكذا فإن النظريتين الأخريين تحاولان أن توفيا العمل ذاته حقه. وهما لا ترغبان فى تشويهه بعناصر خارجة عن مجال الفن. ولهذا السبب كانت النظرية الشكلية عاجزة عن الاهتداء إلى الألفاظ التى تعبر عن أفكارها الرئيسية، وكانت نظرية "الجمال الفنى" متسعة وشاملة إلى حد المسألة التامة.

* * *

هذا التحليل يُفضى إلى نتيجة أعتقد أن لها أهمية قصوى بالنسبة إلى كل من يهتم بالفن.

ففى كل مرة نتكلم فيها عن الأعمال الفنية بوصفها موضوعات جمالية، يتعين علينا أن نتأكد من أننا نتكلم عما هو متضمن فى العمل ذاته. ولو لم نفعل

ذلك، لكان ما نقوله خلطا محضا. إذ يبدو فى ظاهره موجها نحو العمل، على حين أنه فى حقيقة الأمر متعلق بأمور نفسية أو تاريخية خارجة عن مجال العمل نفسه. وهذا بالفعل ما نجد فى كثير من الكتب المتعلق بالفنانين، ودراسات "التذوق الفنى"، وشروح برامج الحفلات الموسيقية. الخ . مثل هذا الكلام لا يؤدى إلا إلى تشتيت الاهتمام الجمالى أو القضاء عليه.

إننا نستطيع أن نتعلم من النظرية الشكلية احترام فردانية العمل الفنى. ونستطيع أن نتعلم من نظرية "الجمال الفنى" احترام تكامل العمل أو كليته. ومن النظريتين معا نستطيع أن نتعلم أن العمل الفنى، عندما ينظر إليه بوصفه موضوعا استطيقيا، تكون له دلالة وقيمة كامنة فيه وحده. وبالتالى فإننا نستطيع أن نتعلم أيضا من النظرية الشكلية أن أية كلمات لن تكون أبدا بديلا كافيا عن العمل ذاته. ولكن هذا لا يعنى أبدا أن نظرية "المحاكاة" والنظرية الانفعالية ليس لديهما ما تعلماننا إياه. فهذا استنتاج بعيد كل البعد عن الصواب. بل لقد كان انطباعنا الأصلى عنهما هو أنهما تنبئاننا عن العمل بأكثر مما تنبئنا به النظريتان الأخريان. وكما رأينا من قبل، فهما تنبئاننا "بأكثر"، بمعنى أنهما تقدمان إلينا توجيهات دقيقة محددة عن طبيعة الفن. ولو لم نكن ندرس علاقة الأدب، ولا سيما الدراما والرواية، "بالحياة"، لما استطعنا أن نتقدم خطوة واحدة فى مناقشة هذه الفنون. وكثيرا ما نجد أن العمل يمكن تفسيره والاستمتاع به بوصفه تصريحا انفعاليا شخصيا للفنان.

ولكنا نستطيع أن ندرك الآن كيف ينبغى تنظيم وجهات النظر هذه إلى الفن إذا ما شئنا أن تكون عونا لنا، لا خطرا علينا. فمن الواجب أن ترتبط بما هو داخل فى نطاق العمل ذاته، وألا تصرفنا عن العمل وتحولنا بعيدا عنه. فعلينا أن نبحث فى موضوع العمل بوصفه بعدا واحدا ضمن أبعاد أخرى للعمل، حين نعالج الفن الذى يصور موضوعات (أو الفن التمثيلى representaional). وعلى ذلك فلن

نتحدث عن "الحياة الواقعية" إلا بقدر ما يكون لها اتصال بالموضوع، كأن نبحث إن كانت الشخصيات في إحدى المسرحات معقولة. أو نتأمل الاستبصار الأخلاقي الذي تنطوي عليه إحدى الروايات. وبالمثل فإنا لن نتحدث عن تاريخ حياة الفنان. وضمنه انفعالاته، إلا بقدر ما يكون ذلك متعلقا بما يوجد في العمل.

وبعبارة أخرى. فلا بد من تحقيق توازن بين وجهتي النظر الخارجتين عن نطاق العمل الفني. وهما نظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية. وبين وجهتي النظر الاستطيقية الخالصة. وهما النزعة الشكلية ونظرية "الجمال الفني". فنحن لا نود أن نكتفي بالصمت إزاء الفن. إذ أننا لن نجني من ذلك إلا الجهل، والهزال الجمالي. ولكن ما نقوله بالفعل عن الفني ينبغي أن يكون متعلقا بالفن. فما نقوله ينبغي أن يلقي ضوءا وضاحا على ما في العمل من ثراء باطن. من فردانية غالية، ومن روعة، بقدر ما يسع الكلمات أن تفعل ذلك.

* * *

مراجـــع

(ہ) جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعى: الفصل الثانى

- فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال. ص ٩٠ — ١٠٥.

(ہ) فيتس: مشكلات علم الجمال. ص ٦١ — ٧٦، ١٠٧ — ١٣٩، ١٤٥ — ١٧١.

- ثيرستين، كارل: "المخـاطر الرئيسـية فـى تعريـف الفـن" مقـال فـى "مجلـة الفلسفة".

Thurston, Carl: "Major Hazards in Defining Art", Journal of Philosophy, vol. XLIV, PP. 129 – 132.

- فيتس، موريس: "دور النظرية فى علم الجمال"، مقال فى مجلة الاسـتطيقا والنقـد الفنى.

Weitz, Morris: "The Role of Throry in Aesthetics" Journal of Ae. & art Cr., vol Xv (Sept. 1956), 27 – 37.

أسئلة

١- "لكى يكون العمل فنيا بحق. ينبغى أن يكون استطيقيا أيضا". ديوى. المرجع المذكور من قبل. ص ٤٨. ما المعنى المقصود هنا بلفظ "الفنى" فى رأيك؟ وبأى معانى اللفظ لا تكون هذه العبارة صحيحة؟ أنظر كتاب دوكاس: "فلسفة الفن". ص٢٠.

٢- أية نظرية من النظريات الرئيسية الأربع تراها أفضل من غيرها؟ وكيف ترد على الانتقادات التى وجهت إلى هذه النظرية فى الفصول السابقة؟

٣- بين كيف يمكن استخدام نظريتين رئيسيتين أو أكثر معا فى تحليل عمل معين مألوف لديك. وضح كيف تكون نظريتان فى الفن متنافرتين فى تحليل أعمال أخرى. استعن باللوحات الواردة فى آخر الكتاب للإجابة عن هذا السؤال.

٤- ما هو فى رأيك أعظم الأمور قيمة من بين ما يمكننا تعلمه من دراسة نظريات الفن؟

٥- "إن كل العيوب التى يمكن أن تشوب طريقة التعريف عندما تطبق على علم الجمال ترتد إلى عيب واحد، هو عدم إبداء الاهتمام الكافى بالوقائع" - ثيرستن Thurston، المرجع من قبل، ص ١٣٢.

ما المقصود من هذا فى رأيك؟ وهل توافق عليه؟ قارن بين هذا الرأى ورأى فيتس Weitz فى المقال المشار إليه فى قائمة المراجع.

الباب الثالث

تركيب الفن

الفصل التاسع

المادة والشكل

١- تركيب الفن :

تحت هذا العنوان تندرج الأجزاء أو العناصر التي تؤلف بتجمّعها العمل الفني. وسوف نرى ما هي هذه العناصر. وكيف ترتبط سوياً. وعلى أي نحو تُسهم في القيمة الجمالية للعمل. ولن نفترض مقدماً أية نظرية بعينها في طبيعة الفن. بل إن المناقشة سوف تستمد عناصر من كل من النظريات التي درسناها. بحيث نستخدم كلا منها حيث تعيننا على تفسير بناء الفن. ولكن نود أن نفهم، إلى أكمل حد ممكن، جميع العناصر التي تؤلف العمل. ومن هنا فإن أية نظرية جزئية لن تفي بغرضنا. لهذا السبب نفسه، فإن وجهة نظرنا ستكون أقرب إلى موقف نظرية "الجمال الفني" التلفيقية.

وسوف يخدم بحثنا هذا أغراضاً متعددة. فنحن نأمل، كما قلنا منذ قليل، أن نعرف ما الذي يجعل العمل الفني يثير إعجابنا. وفضلاً عن ذلك فلا بد لنا أن نفهم تركيب الفن قبل أن نستطيع تقويمه. وما القول إن العمل "جيد" أو "جميل" أو "أدنى مرتبة" سوى بداية للتقويم. فإذا شئنا أن تكون للحكم أية منزلة في أذهان الآخرين، فلا بد لنا أن نكون على استعداد لتأييده بمبررات. هذه المبررات تتميز بأنها تتخذ طابع الإشارة إلى العناصر التي تؤلف العمل - كأن نقول: "إن إيقاع القصيدة متوثب ومثير"، "إن ألوان اللوحة باهتة"، "إن المؤلف الموسيقي قد طوّر ألحانه الرئيسية ببراعة فائقة". وتتيح لنا دراسة تركيب الفن أن نستخلص هذه العناصر ونقدر أهميتها. وفضلاً عن ذلك فمن الممكن أن تؤدي دراستنا إلى زيادة استمتاعنا بالفن. فما إن نفهم العناصر المكونة للعمل وعلاقاتها المتبادلة، حتى نصبح أكثر حساسية لكل ما هو متضمن بوفرة في العمل. وبذلك يزداد الإبصار الجمالي حدة، وبالتالي تزداد التجربة الجمالية إمتاعاً.

وقد يكون من المفيد، في هذه المرحلة، أن نعرض بإيجاز قائمة "بالعناصر" التى تدخل فى تركيب الفن. فهذا الفصل سيعالج "المادة والشكل"، بينما سيناقش الفصل التالى "التعبير".

أما "المادة" فتدل على "قوالب البناء" الحسية التى يتركب منها العمل — من أصوات وألوان وألفاظ، الخ. وفى العمل ترتب هذه القوالب وتنظم على نحو معين — هو الشكل. غير أن العمل أكثر من مجرد ترتيب لعناصر مادية. فعندما ندركه جماليا، نجده ينطوى على انفعالات، وصور، وأفكار، ونجد فى الموسيقى "حزنا" وفى الرواية "تشاؤما". وهناك عنصر آخر يوجد فى بعض الأعمال الفنية، وإن لم يكن فى كلها، وقد أسميناه من قبل بموضوع العمل الفنى Subject matter أى الموضوعات والحوادث التى تصور فى الفن التمثيلى كالدراما والتصوير التقليدى. وسوف نشير إلى هذا الموضوع عندما نناقش تركيب هذا النوع من الفن.

° ° °

ولابد أن يكون قد ظهر الآن بوضوح أن دراسة التركيب الفنى تنطوى على تحليل للفن. فلا بد لنا من تفكيك العمل الفنى ككل لكى نميز عناصره. وعند هذه النقطة بعينها قد يرتفع صوت بالاحتجاج، قائلا إن هذه طريقة باطلة تماما فى حالة الفن. فالعمل الفنى وحدة، وهو لا يمكن أن يفهم نظريا أو يتذوق جماليا إلا على هذا الأساس. ونحن حين نستمتع بعمل ما، لا نكون واعين "بالصورة" و"المادة" والتعبير بوصفها كيانات مستقلة. ففى تفتيت العمل إلى هذه الأجزاء قضاء على معناه وقيمته.

فكيف يمكن الرد على هذا الاتهام؟ إننا بالفعل نقوم "بتحليل" للعمل حين نحكم على قيمته، كما رأينا من قبل. فنحن نتحدث عن إيقاعه أو لونه. بل إن الواجب أن نفعل ذلك. فالعمل الفنى شديد التعقيد (وهذا ما يثبته تحليل بناء العمل الفنى، إن لم نكن قد أدركنا ذلك من قبل). فإذا ما شئنا أن نتحدث عنه على أى نحو، فلا بد لنا من لنا أن نحلل تعقده إلى أجزائه المكونة له. وليس فى استطاعتنا أن نتحدث إلا عن شىء واحد فى المرة الواحدة. فالتحليل إذن محتوم، وإلا كان علينا أن نظل خرسا إزاء العمل — أعنى "خرسا" بأكثر من معنى واحد، إذ أننا لن نستطيع أن نعرف أى شىء عن العمل أو نزيد من مقدار تذوقنا له.

غير أن التحليل يمكن أن يكون مضللاً إلى حد خطير، كما يقول الناقد الذى أوضحنا اعتراضه من قبل. إذا ما أسأنا استخدامه. ونحـن نسيء استخدامه عندما نرتكب "مغالطة التجريد البـاطل Fallacy of vicious absttraction". أعنـى تجريد عنصر واحد من موضوع كلى عينى. ثم الاعتقاد بأن هذا العنصر سـيكون لـه. عندما يُعزل على هذا النحو. نفس الخصائص التى كانت لـه عندما كـان جـزءاً مـن الموضوع. فلماذا يُعد هذا الاعتقاد باطلاً؟ لأنه حين يكون العنصر جـزءاً مـن الموضـوع. تكون له علاقات بالعناصر الأخـرى للموضـوع. وهـذه العلاقـات تؤثـر فيـه وتُحـدث اختلافاً فى طبيعته. فلو بحثت الحاجات الاقتصادية وحدها لإنسان مـا – أى قمـت بالتجريد المشهور الذى يعرف باسم "الإنسان الاقتصادى" – فسوف تقرر كيف ينفـق هذا الشخص نقوده على موضوعات معينة. ولكن عندما تبحث فى الإنسـان الفعلـى. الذى تربطه ببقية الناس والجماعات علاقات شخصية وسياسـية وعاطفيـة. فسـوف تدرك مدى ابتعاد استنتاجاتك عن الصواب. إذ أن سلوكه الاقتصادى يتأثر بكل هذه العوامل (وهذا بعينه هو السبب فى اختلاف ميزانيات كثير من الأفراد والأسر).

"والتجريد البـاطل" فـى الفـن هـو محاولـة فـهم عنصـر معـين فـى العمـل، كالشكل أو التعبير، وكأن له وجوداً بمعزل عن العمل. ويترتب على ذلـك، الاعتقـاد خطأ بأن طبيعة العنصر وقيمته يمكن أن تعرف معرفة كاملة بمعزل عن بقيـة العمـل. ثم يبنى على ذلك خطأ آخر هو أن نعتقد، بعد حساب قيمة كل مـن العنـاصر، بـأن قيمة العمل لا تعدو أن تكون مجموع كل هذه القيم الجزئيـة. والأمـر فـى ذلـك أشـبه بحالة أنصار علم النفـس التجريبـى الذيـن ظنـوا أنـهم لـو أسـتطاعوا تحديـد القيمـة الجمالية لكل لون فى لوحة، لكان من السهل بعد ذلك تحديد قيمة اللوحة بأكملها.

هذه الأخطاء خطيرة إلى أبعد حـد. ولـو وقعنـا فيـها، لأدت بنـا إلى نتـائج ممتنعة. ولا يقل عن ذلك سوءاً ما تؤدى إليه من خلط وتشويه فى إدراكنا الجمالى.

فلابد لنا من أن نحتاط من هـذه الأخطـاء طـوال مناقشـتنا التاليـة للـتركيب الفنى، وعلينا ألا ننسى لحظة واحدة أن الشكل والمادة والتعبير، بالنسـبة إلى العمـل الفنى الواحد، لا وجود لها إلا فى داخل ذلك العمل. ففقيه يؤثر بعضها فى البعـض

ويتفاعل معه. وهى لا تكون علـى مـا هـى عليـه، ولا تكـون لهـا قيمتـها إلا نتيجـة لعلاقاتها المتبادلة.

وإذن فالتحليل أمر لا بد منه، إذ أننا بدونه لن نسـتطيع الكـلام عـن الفن. ولكن ينبغى علينا، أثناء قيامنا بالتحليل، أن نتنبه إلى الطريقة التى نمارسه بـها. فلـن تكون مناقشتنا لأى عنصر مناقشة مستنيرة إلا إذا تذكرنا على الـدوام طريقـة ارتباطـه بالعناصر الأخرى. بل إن المناقشة ذاتها ستذكِّرنا بهذه العلاقات المتبادلة فى مواضـع متعددة، إذ سنجد أننا لا نستطيع حتى أن نتكلم عن أى عنصر واحد كلاماً ذا معنى إلا إذا تذكرنا مكانه داخل الكيان الكامل للعمل.

وصفوة القول "إن الحقيقة القصوى فى كل نظرية جمالية هـى العمـل الفنـى المكتمل بكل ما فيه من عينية ووحدة عضوية. صحيح أن من الضرورى لنا، من أجل تحليله، أن تفككه، ونتعدى بذلك على تركيبه الحى.. ولكن النظر إلى العمـل الفنـى على أنه مجرد مجموع من العناصر المكوّنة، والاعتقـاد بالتـالى أن أى عنصـر مكـون.. يمكن أن يظهر أو يختفى دون أن يجنى منه العمل كسـباً أو خسـارة أساسـية، إنمـا هو ارتكاب لخطيئة لا تغتفر فى دراسة الفن"[1].

* * *

وهناك تمهيدية أخرى نود أن نقولها قبـل البـدء فـى عملنـا: فـالمقصور مـن تحليل البناء أو التركيب الفنى أن يصدق على كل فن. وعلى فـلا مفـر مـن أن يكـون التحليل على مستوى عال من العمومية. وإن نفس ألفاظ "المادة" و"الشكل" و"التعبير" لتتسم بالشمول الشديد. فهى "مقولات"، أى أنها تصنـف أوجـه الشـبه بـين عنـاصر مختلف الموضوعات الفنية. فأنغام سيمفونيتين مختلفتين هى العناصر الحسية لهذيـن العملين، وبالتالى فهى تندرج تحت مقولة "المادة". ومع ذلك فإن كل عنصـر مـادى، كما يقع فى عمل بعينه، هو أيضاً عنصر ينفرد بـه ذلـك العمـل وحـده. وبـالمثل فـلا يمكن أن يكون للعمل "تعبير" فحسب، بل إن ما يعبر عنه له طـابع نوعـى خـاص. فهو مؤثر أو مرح بطريقة ينفرد بها ذلك العمل ذاته.

---

(1) جرين Greene ، المرجع المذكور من قبل، ص ١٢٦.

على ذلك فليست المقولات الثلاث بديلا عن الدراسة التجريبية للعمل العينى، وما كان يمكن أن تكون كذلك، إذ أنها أكثر تجريدا من أن تسمح بهذا. ولا بد لنا من أن نكسوها لحما. بأن نتبين ما هى الأمثلة الخاصة للمادة والشكل والتعبير التى تتمثل فى الأعمال الفردية. فالمقولات معالم إرشادية للتحليل الفنى. وهى توضح طريقة إجراء التمييز بين عناصر العمل. ولكن لا يمكن استخدامها على نحو مثمر إلا وهى مقترنة بما لدينا من معرفة عن الفنون الخاصة. وما الهدف من تحليل البناء الفنى، شأنه شأن التفكير النظرى الجمالى عامة، سوى توضيح المفاهيم التى نستخدمها. عند الكلام عن الفن. فهو إذن معين لا غناء عنه بالنسبة إلى ناقد الفنون ودارسها. ومع ذلك فهو لا يدعى سوى أنه الخطوة الأولى فى عملية تحليل القصائد والسيمفونيات واللوحات.

٢- مادة" الفن" :

منذ البداية الأولى لبحثنا، سنجد أن العلاقة المتبادلة بين مقولات الفن تبلغ من الوثوق حدا يسترعى بحق. ذلك لأننا سنبدأ بأبسط العناصر، وأكثرها أولية — وهو "المادة" المحسوسة للعمل، ومع ذلك فإن نفس معنى هذا اللفظ يؤدى بنا إلى التفكير فى "الشكل". فاللفظان مرتبطان، إذ أننا لا نجد المادة قائمة بذاتها أبدا، بل إن لها على الدوام شكلا ما. فالعناصر المحسوسة للعمل تنظم دائما على نحو ما، حتى لو كان الشكل يفتقر إلى الوضوح أو الانتظام. وعلى العكس من ذلك، فإن الشكل يتعلق على الدوام بمادة ما، ومن هنا كان "الشكل ذو الدلالة" عند "بل Bell" ترتيبا للخطوط والألوان وما إليها.

كذلك تظهر العلاقة المتبادلة بين المادة والشكل حين ننظر إلى المادة على نحو آخر: فعندما يأخذ الفنان على عاتقه عملية الخلق، لا يكون العمل من خليط المناظر والأصوات مأخوذ اعتباطا، بل إن أحجار بناء العمل تكون قد نظمت بالفعل فى نمط ثابت — هو الوسيط الفنى (medium). وأوضح أمثلة الوسيط الفنى هو السلم الموسيقى. فالمؤلف الموسيقى لا يختار مادته من بين الأصوات اللانهائية العدد، التى تتألف منها تجربتنا المعتادة، وإنما يمارس عمله على أنغام مرتبة بطريقة منظمة تبعا لمدى ارتفاعها وانخفاضها. ومثل هذه الأنغام لا وجود لها فى تجربتنا المعتادة،

بل إننا نجد فى هذه التجربة ضجيجاً – كصوت الباب حين يغلق بعنف، أو صفير القطار، وهى أصوات أشد عشوائية وتفككاً من أن تسمح بالإفادة منها بطريقة خلاقة[1]. أما فى السلم الموسيقى فإن لكل نغمة درجة ارتفاع محددة، وهى ترتبط بجميع الأنغام الأخرى عن طريق "مسافات" كمية ثابتة. وهكذا فإن السلم الموسيقى – الذى يتضح للمرء حين يفكر فيه أنه من أروع إنجازات الجهد البشرى – تكمن فيه وسيلة تكوين المؤلف الموسيقى. فنظراً إلى إثبات العلاقات بين الأنغام، فإنه يستطيع أن يحسب أى الأنغام تتمشى معاً، وكيف يمكن وضع كل منها مقابل الأخرى، وما هى التطويرات التوافقية الممكنة حين تُتخذ نغمة معينة "قراراً" للقطعة الموسيقية. (ولا جدال فى أنه سوف يفيد أيضاً من الأساليب الموسيقية ونظرية التوافق (الهارمونية) التى استقرت خلال التاريخ، غير أن هذه بدورها لم تكن لتصبح ممكنة لولا تركيب السلم الموسيقى). وعلى ذلك فإن وسيط الموسيقى يجمع بين العناصر الحسية للأنغام وبين الترتيب الشكلى تبعاً لنمط معين.

ولا يوجد فى الفنون الأخرى فن يستطيع أن يفخر بأن الوسيط الذى يستخدمه يتسم بهذا القدر من التنظيم الدقيق المحدد المعالم. فقد ظلت الموسيقى على الدوام أقرب الفنون جميعاً إلى الرياضيات، وقد اتخذت، منذ أيام فيثاغورس (القرن السادس ق. م.) موضوعاً للتحليل الرياضى. ومع ذلك فإن وسيط التصوير يقترب منها. وكما أن الأنغام تتميز بارتفاعها وانخفاضها، فكذلك تتميز الألوان بدرجتها اللونية. وتُرتب الدرجات اللونية فى "دائرة لونية" أو سلم لونى يكشف عن علاقات الألوان "التكميلية" بعضها ببعض. وترتبط الدرجات اللونية، ومعها سائر جوانب اللون، "كالتشبع" – أى كمية الرمادى فى اللون، و"القيمة" – وخفة اللون أو ثقله، فى "المخروط اللونى Colour Cone"[2]. ارتباطاً متبادلاً. وبذلك يستطيع المصور أن يتنبأ، فى حدود معينة، بنتائج المزج والترتيب اللونى. وفضلاً عن ذلك فإن المصور، والفنان الأديب بصورة أوضح، لا يختار مادته من بين مجموعة محدودة

---

(1) ومع ذلك فلو استمع القارىء إلى قطعة "التأين Ioniztion" للموسيقى المعاصر فاريز Varèse لوجده يستخدم أصواتا كهذه.

(2) ستيفن بيبر: مبادىء التذوق الفنى. الفصل الثامن.
Stephen C. Pepper: Principles of Art Appreclation (N. Y., Harcourt, Brace, 1949)

من العناصر كأنغام السلم. وبالإضافة إلى هذا فإن الوسيط المستخدم فى الأدب، وهو الألفاظ، أبعد الوسائط جميعاً عن أن يكون ذا تركيب شكلى كامن فيه، ما لم نقل إن كل لفظ، فى النحو الخاص بكل لغة، يكون جزءاً معيناً "من أجزاء الكلام"، بحيث يمكن تجمعه على النحو الصحيح مع بعض الألفاظ دون غيرها.

وعلى ذلك فإن "مادة" العمل الفنى تتألف من العناصر الحسية، التى قد تكون بصرية أو سمعية، والتى اختيرت من الوسيط. هذه العناصر، فى مجال الموسيقى، هى الأنغام والأعمدة التوافقية Chords، والسكون – وعلينا ألا ننسى هذا الأخير، إذ أن "السكتات" هى بالطبع من أكثر الوسائل الموسيقية فعالية. وفى مجال التصوير تكون هذه العناصر هى اللون، والخط، والكتلة، والمسطح، والنور والظل، كما رأينا من قبل عند بحث النظرية الشكلية. وفى الرقص أو الباليه، هى المظهر الحسى للجسم الإنسانى، وهكذا فى سائر الفنون.

وإذن فالمادة، بالنسبة إلى العمل، هى جوهره العينى أو "جسمه". وبدونها يكون العمل هزيلاً خاوياً، شأنه شأن تلك التخطيطات الخارجية للتركيب الكلى للوحة معينة، وهى التخطيطات التى ترد العمل إلى هيكل من المساحات غير الملونة والأسهم التى تشير إلى "خطوط القوة". "فالقول إن استمتاع المرء بالموسيقى حين يقرؤها من المدونة الموسيقية، لا يقل عن استمتاعه بها حين تُعزف على الآلات، إما أن يكون مجرد ادعاء، وإما قولاً مشكوكاً فيه إلى حد بعيد"[1] فتألق آلات "الترمبت Trumet" عند ريمكسى كورساكوف، والصوت الأركسترالى الأخاذ عند ريشارد شتراوس وسترافنسكى، والنسيج المتلاحم للآلات فى رباعية لهايدن – هذه كلها من بين القيم الرئيسية للموسيقى. بل إننا حتى حين لا نكون قادرين على إدراك عنصر الشكل أو القالب فى لوحة أو قطعة موسيقية معينة، أو فهم معناه، نستطيع أن نستمتع بما فيها من لون أو صوت. والواقع أن مادة الفن تحيى فينا من جديد ذلك الاهتمام الذى كان يلازمنا جميعاً فى طفولتنا "بمنظر العالم" "وملمسه". وعلى الرغم من أن للمادة أهمية ضئيلة نسبياً فى بعض الأعمال الفنية، فإنها تكون عادة جزءاً لا

---

[1] برول :الحكم الجمالى، ص ١٤١.

Prall:"Aesthetic Judgment"

يتجزأ من قيمة العمل. "فتأثير المادة يمكنه أن يزيد من تأثير أى شكل أو صورة .. فلو تخيلنا معبد البارثينون مصنوعاً من غير الرخام، وتاج الملك من غير الذهب، والنجوم من غير النار، لكانت أشياء هزيلة لا تثير اهتماماً"[1].

ويتميز الفنان كما رأينا من قبل، بحساسيته لوسيط معين[2]. فلديه وعى زائد بطابع الأصوات أو الألوان أو الألفاظ. ونظراً إلى أن المادة ليست جامدة، بل هى نابضة حية، فإنها تعمل على توجيه مجرى النشاط الإبداعى. "إنك لا تستطيع أن تصنع من الفخار نفس ما يمكنك أن تصنعه من الحديد الخام، إلا إذا كان ذلك غصباً وافتعالاً. فالإحساس الذى يبعثه العمل يكون.. مختلفاً كل الاختلاف. ذلك لأن المعدن يتحداك، ويستحثك.. على أن تصنع منه شيئاً معيناً. حيثما أحسست بتماسكه ومرونته"[3]. وهناك قدر كبير من النشاط الخلاق مكرَّس لاستغلال الجاذبية الحسية للمادة، والاسترشاد "بإيحاءاتها".

ولا تتمثل قيمة المادة فى جاذبيتها للحواس فحسب. صحيح أن "مرآها" أو "مسمعها" يلذ لنا، ولكنها ليست كذلك فحسب، بل إن المادة "معبِّرة" وهنا أيضاً نجد أن الحديث عن أحد أبعاد العمل يؤدى إلى الحديث عن بُعد آخر.

إن العناصر الحسية للفن تستطيع، فى ذاتها، أن تثير صوراً وحالات نفسية وأفكاراً. وهذا يصدق بوجه خاص على مادة الفنون البصرية. فقد دلت تجارب نفسية لا حصر لها، فضلاً عن التجربة المعتادة، على أن الألوان والخطوط مأخوذة على حدة لها طابع انفعالى وتخيلى واضح. فاللون الأحمر "عدوانى" أو "لامع" أو "لاذع"، والأزرق "منطو على نفسه" أو "رقيق". والخط المتعرج الملتوى يبدو "مضطرباً" على عكس القوس الطويل المناسب. وبناء على هذه السمات كان فى استطاعة المصورين أن يتحدثوا بقدر كبير من التفاهم والاتفاق عن "دفء"، الألوان و"حرارتها". وفضلاً عن ذلك فمن الممكن أن تكتسب الألوان معانى تصورية ذهنية، كما هى الحال فى اللون الأسود الذى يدل (فى البلاد الغربية على الأقل) على

---

(1) سانتايانا: "الإحساس بالجمال" ص ٦٠.
Santayana: The Sense of Beauty.

(2) انظر ص ١٠٣ ومايليها.

(3) برنادرد بوزا نكيت : "ثلاث محاضرات فى علم الجمال"، ص ٥٩ — ٦٠.
Bernard Bosanquet: Three Lectures on Aesthetic (London, Macmilan, 1923)

الحزن أو الحداد. كذلك قد تكون الأنغام والأعمدة التوافقية معبرة بدورها، ولكن بدرجة أقل. فلتجرب أن تعزف نغمة، ثم تعزفها هى ذاتها ناقصة نصف صوت (بيمول)، أو اعزف نفس النغمتين فى طبقتين مختلفتين - ألن تشعر بأن إحساسك بها قد اختلف؟ كذلك فإن الألفاظ المنفردة كثيرا ما يكون لها "طعم" خاص بها. وفى هذا يقول الشاعر كيتس "هناك لذة هادئة فى نفس صوت كلمة "وداعا vale" ولكن معظمنا، ممن لا تتوافر لهم عادة حساسية أذن الشاعر، ولا تهمهم إلا معانى الألفاظ. لا نتوصل عادة إلى هذه الارتباطات التعبيرية حتى توضح لنا داخل القصيدة.

إن تذوق مادة الفن وحدها غير كاف. فمثل هذه التجربة محدودة أكثر مما ينبغي. ولكن حتى فى هذه الحالة تكون للمتعة الحسية قيمة فى ذاتها. وعندما تكون مصحوبة بفهم للشكل بدوره، بحيث لا يعود فى استطاعه المدرك التمييز بينهما، تكون التجربة الجمالية قد بلغت أكثر درجات اكتمالا وإرضاء. إن الناس يعربون أحيانا عن استخفافهم بقطعة موسيقية معينة بالقول "إنها ليست إلا صوتا"، أو يقولون عن إحدى اللوحات "إنها زخرفية فحسب"، والمعنى الذى يقصدون إليه بالطبع هو أن العمل قد خلا من الأهمية الشكلية أو من الدلالة التعبيرية. ولا جدال فى أن هذا نقد سليم وهام حين يوجه إلى بعض الأعمال الفنية. ولكن من الواجب، فى الوقت ذاته، ألا ننسى أن العمل الذى يكون جسمه المحسوس سقيما هامدا يخيب آمالنا فى ناحية على جانب كبير من الأهمية.

° ° °

ومع ذلك فمن الواجب ألا نرتكب خطأ الاعتقاد بأن جميع الأعمال الفنية. ينبغى ألا تتضمن من المواد إلا أكثرها جاذبية. فقد نظن، بناء على ما قلناه منذ قليل، أن الفنان يختار على الدوام عناصر هى ذاتها متألقة حسيا ومثيرة انفعاليا. وتؤدى هذه الطريقة فى التفكير إلى القول بأن مادة الفن "ليست أية مادة عتيقة.. فألفاظ الشاعر العظيم .. ليست نفس الألفاظ المتكررة الجوفاء التى نجدها فى

الخطابات المصلحية"[١]. ولكن لابد أن ينهار مثل هذا الرأى لو أخذ بمعناه الحرفى، بوصفه قاعدة تسرى على الشعر كله. ذلك لأن قصيدة واحدة علـى الأقل (توجد إلى جانبها أمثلة أخرى) تستخدم اللغة المصلحية استخداما مباشرا صريحا. وربما كانت تلك أشهر قصيدة فى عصرنا الحاضر، هى "الأرض البوار" لإليوت، التى نجد فيها تعبيرات مثل "سيف[٢] لندن – البوالص حالا"[٣].

إن القاعدة تتعرض لهذا النقد لأنها ترتكب خطأ أساسيا فى تحليل الفن: فهى تقوم بتعميم شامل بشأن قيمة عنصر واحد، هو المادة، دون أن تأخذ فى اعتبارها الطريقة التى يستخدم بها هذا العنصر فى عمل فنى متكامل. ذلك لأن الأعمال الفنية هائلة التنوع، ولذا كان أى تعميم كهذا محفوفا بالخطر. ولا يمكن معرفة ما إذا كانت المادة حيوية ومعبرة، إلا بتجربة جمالية وتحليل للعمل الذى تظهر فيه. فقد تكون الألفاظ مأخوذة على حدة "نمطية جوفاء"، ولكنها تصبح حافلة بالحرارة والإثارة عندما تقع داخل القصيدة الكاملة. فى قصيدة إليوت، تؤدى الألفاظ التجارية بسرعة وفعالية إلى كشف طبعة "المستر يوجنيدس، تاجر سميرنا Smyrna"، الذى ترتبط به هذه الألفاظ. وهى تساعد، بصورة أعم، على وصف عمق "المدينة غير الحقيقية"، مما يؤدى بدوره إلى مزيد من الدعم للفكرة الرئيسية فى القصيدة، وهى خواء العالم الحديث. فالقيمة الجمالية للمادة تتحدد على أساس جميع علاقاتها السياقية المتبادلة مع شىء آخر فى العمل.

ومن الممكن توجيه هذا النقد ذاته إلى النظرية القديمة فى "الكلام الشعرى poetic diction" التى كانت تحث الشاعر على تجنب استخدام الألفاظ "المتداولة". وقد ترتب على ذلك، فى بعض الأحيان، التوسع فى استخدام ألفاظ لا توجد عادة إلا فى هذا النوع توجد عادة إلا فى هذا النوع من الشعر القديم، مثل لفظ mead (رحيق) وverdant (نضر) و Sere (ذابل)، وما إليها. غير أن هناك عددا

---

(١) جوتشوك ،المرجع المذكور من قبل،ص ٩٤. وأشك فى أن الأستاذ جوتشوك يقصد هذا المعنى على أنه رأى قاطع يسرى على جميع الحالات.قارن ص٩٥، ١٠٠.

(٢) لفظ "سيف C.I.F" فى لغة الأعمال التجارية اختصار لعبارة "الثمن، مضاف إليه التأمين والشحن.Cost insurance, Freight (المترجم)

(٣) انظر و. ك. ويمزات (الابن):مقال بعنوان "ميدان النقد".
W.K Wimsatt, jr: "The Domain of Criticism", J. of Ae & Art Cr., VIII (1950).

لا حصر له من القصائد التى لا ينكر أحد قيمتها. كانت الكلمات المستخدمة فى كل منها عادية تماما، مثل:

النور يهوى من الهواء،
والملكات متن صغارا يافعات،
التراب أغمض عينى هلينا[1].

فكل لفظ من الألفاظ المستخدمة في هذه الأبيات مألوف تماما فى الحديث المعتاد.

وفى استطاعتنا أيضا أن ندرك تحيز الرأى القائل إن المادة الفنية ينبغى أن تكون "جميلة" لو تأملنا هذا الرأى من جانبه الآخر: فالقصائد التى تستخدم كثيرا من الألفاظ الخلابة ذات الوقع الجميل، دون أن تكون لها إلا مزايا أخرى طفيفة. تحتل عادة مكانة غير رفيعة على الإطلاق. وقد كان هذا عيبا من عيوب قدر كبير من شعر سونبرن A.C. Swinburne وإذن فلنقل مرة أخرى إن المادة ينبغى أن تقدر فى علاقتها بجميع العناصر الأخرى.

هذه الآراء لا تثبت أن أى تعميم عن المادة غير صحيح. فمن الصحيح بوجه عام أن الألفاظ والأصوات والألوان التى يستخدمها الفنان هى فى ذاتها حيوية معبرة. وفى استطاعتنا أن نهتدى إلى أمثلة متعددة لأعمال استخدمت هذه الخصائص وأفادها هذا الاستخدام كثيرا. ومع ذلك فقد أوضحت مناقشتنا أن من الضرورى فى كل الأحوال أن تقترن هذه التعميمات بشرط مثل "من الصحيح فى كثير من الأحيان أن .." أو ما شابهها من العبارات. وفضلا عن ذلك فمن الواجب أن تتجاوز هذه التعميمات نطاقها الخاص لكى تشير إلى العناصر الشكلية والتعبيرية فى الفن. وعندئذ يمكن أن تكون مرشدا مفيدا للتحليل الفنى.

* * *

وفى استطاعتنا الآن أن نقدر — وفى ذهننا هذا التحذير — الدور الذى تسهم به المادة فى تحديد مدى الفعالية الجمالية الكاملة للعمل. فالخفة أو الثقل، والتألق

---

(1) توماس ناش، من قصيدة "وصية الصيف الأخير".
T. Nash: "Summer's Last will and Testament".

أو الإظلام، والدفء أو البرودة – كل هذه الخصائص التي نشعر بها في تجربتنا الحسية تضفي على الفن مذاقا وقدرة تعبيرية. ففي قطعة زوراخ Zorach النحتية "طفلة مع قطة" (انظر اللوحة رقم ٢٨)، نجد أن نعومة الرخام وجاذبيته تكون جزءا لا يتجزأ مع الجاذبية الرقيقة لموضوع النحت. ومع ذلك فالوسيط هو الرخام. ومن ثم فهو ليس "بديعا" فحسب، بل إنه يتصف بالقوة والتماسك، وهما أمران لابد منهما من أجل تحقيق الوقار[1]. الذى هو صفة أخرى للطفلة والقطة. ولكن لنلاحظ أن تأثير المادة في العناصر الأخرى متبادل. فالصفات الحسية والتعبيرية للحجر تتكشف بفضل رقة الموضوع وهدوئه، ورقة الخطوط. والجمع الذكي بين الانفعال وضبط النفس، الذى يعبر عنه العمل ككل. ولو تصورنا نفس القطعة من الحجر دون أن تعمل فيها يد الفنان، لكان من الجائز أن تظل شيئا يلذ لنا أن نراه، ولكنها ما كانت لتعبث من المتعة ما يقرب مما تبعثه الآن. أو لو كانت قد نحتت شكل من نوع مختلف تماما عن الطفلة والقطة، لبدا لنا منظرها وإحساسنا بها مختلفا، وبالمثل فإن الدفء والجاذبية اللذين تشتهر بهما ألوان رنوار لا يرجعان فقط إلى الدرجات اللونية ذاتها، بل أيضا إلى طريقة وضعها الشكلى في اللوحة، إلى موضوعات رنوار الوديعة أو المحببة إلى القلوب، وإلى ذلك الهدوء العام الذى يشيع في أعماله. فتلك أمثلة للتكامل الناجح بين المادة وبين الأبعاد الشكلية أو التعبيرية. أما حيث يكون هناك تعارض بين هذه الأبعاد، فإنا نشعر بوجود تنافر كامن في العمل. فالموضوع الذى يتسم بالتكتل المادى والكآبة الانفعالية لا يمكن التعبير عنه بسهولة عن طريق مادة هشة كالسيلوفان أو رقيقة كالخزف.

وإنه لمن المستحيل إيراد قائمة شاملة للطرق التي لا حصر لها، والتي تؤدى بها المادة إلى تقوية الشكل والقدرة التعبيرية للفن. فهذه الطرق تبلغ من التنوع قدر ما تنوع الأعمال الفنية ذاتها. ومن الممكن أن نترك للقارئ مهمة تحليل وظيفة المادة وقيمتها في العمال الفنية المألوفة لديه. وستكون مناقشتنا قد أدت الغرض المقصود منها إذا كشفت للقارىء عن الإمكانات الحسية والتعبيرية للمادة،

---

(١) لفظ "الوقار Digntiy" مستغرب من المؤلف في هذا الموضع، إذ يفترض أنه صفة ملازمة للطفل والقط. وأعتقد أن التعبير هنا غير موفق.

وكيف أن طابعها وقيمتها المحسوسة تتوقفان على علاقاتها المتبادلة بالعناصر الأخرى للعمل.

الحواس "العليا" و"الدنيا":

المادة هى الوجه المحسوس للفن. ولكن ينبغى أن يلاحظ أن ما قيل عن الفن قد اقتصر كله تقريبا على ما يدرك بحاستين فقط – وهما البصر والسمع. إذ يبدو أن الفنون الرئيسية – وهى الأدب والموسيقى والتصوير والنحت – فضلا عن الرقص والعمارة والسينما. موجهة إلى هاتين الحاستين وحدهما. ولكن ما القول فى الحواس الأخرى – وهى اللمس والشم والذوق؟ هل يستخدم الفن. على أى نحو. مادة تجتذب هذه الحواس؟ أو بعبارة اعم: هل يمكن أن تستخدم هذه الحواس طرقا لتوصيل المتعة الجمالية، سواء أكان الموضوع فنيا أم طبيعيا؟

يبدو أن أوضح إجابة عن السؤال الأخير هى الإجابة بالإيجاب. فنحن نتذوق الروائح وأنواع الملمس والمذاق لذاتها. ونحن نستمتع برائحة الزهور، ومذاق الأطعمة، وملمس السطوح المختلفة. فهذه إذن، نتيجة لذلك، موضوعات جمالية أصلية. وفضلا عن ذلك فمثرا ما تبعث هذه الإحساسات بواسطة أعمال فنية بصرية أو سمعية قبل كل شىء. وربما كان الأدب أغنى الفنون فى هذا الصدد: ففى استطاعة اللغة، بفضل معانيها التى لا تعرف حدودا، أن تثير إحساسات المذاق والملمس والرائحة. ويكفى فى هذا الصدد أن نذكر تعبير كيتس: jellies Soother than the Creamy Curd (عصارات أرق من زبدة الحليب) وتعبير روبروت بروك "Rupert Brooke":

mysty reek that Lingers/ About dead Leaves and Last Year`s ferns

(الدخن المتعفن العالق بأوراق الأشجار الميتة وغصون السرخس المتخلفة عن عام مضى).

وكذلك تعبيره: the rough male Kiss/ Of blankets (القبلة الرجولية الخشنة – لأغطية الفراش) وعلى الرغم من أن التصوير والنحت لا يستطيعان استغلال مثل هذا القدر من الأوجه الحسية، فإنهما أغنى حتى من الأدب فى اجتذابهما لحماسة اللمس. فمواد النحت بوجه خاص تغرينا على أن نمر بأيدينا

على سطح العمل النحتى (لو سمح حراس المتاحف). ولكى يتذوق المشاهد أعمال هنرى مور النحتية، فإنه لا يود التطلع إليها فحسب، بل يريد أن يشعر بملمس المادة ويتتبع مرتفعاتها ومخفضاتها (انظر اللوحة رقم ٢٢) وفضلا عن ذلك، فكثير ما تثير التماثيل والمبانى إحساسات جسمية حركية، هى إحساسات الانتقال إلى العمل ورفعه وحمله. وقد أشع الناقد المعاصر برنار برنسون Bernrd Berenson فكرة "القيم اللمسية"، فقال إنها "تحفز الخيال إلى أن يحس بكتلة الأعمال الفنية، ويقدر ثقلها، ويدرك قدرتها على المقاومة، ويقدر بعدها عنا، وتشجعنا – بالخيال دائما – على أن نلمسها عن كثب، أو نمسك بها، أو نعانقها، أو ندور حولها"[1]. وبطبيعة الحال فإن الموسيقى أقل الفنون قدرة على إثارة إحساسات غير تلك التى تلائم وسيطها المادى الخاص. ومع ذلك فإنا نتحدث أحيانا، و يكون لحديثنا ما يبرره، عن "ملمس" رباعية، قد نشعر بأنها ناعمة أو صلبة أو خشنة.

وإذن فمن الممكن أن تكون الإحساسات بالروائح والطعوم والملمس ذات قيمة جمالية فى ذاتها، ومن الممكن أن تضفى على الأعمال الفنية قدرة تعبيرية وهذا أمر واضح الصحة. ومع ذلك فمن الصحيح أيضا أنه لا يوجد نوع فنى هام يخاطب أساسا حاسة اللمس أو الذوق أو اللمس. صحيح أننا نتحدث عن "فن صناعة العطور" وعن "فن الطبخ"، ومن المؤكد أن القيام بهذه المهام يحتاج إلى قدر كبير من البراعة. ومع ذلك فإن أحدا لا يفكر فى أن يجعل لها نفس مرتبة الأدب أو الموسيقى أو التصوير.

ويرتد الاعتقاد بأن اللمس والذوق والشم أدنى مرتبة من الحواس "العليا"، وهى البصر والسمع، إلى الفكر اليونانى القديم، فسقراط يقول، أثناء قيامه بمحاولة من أولى محاولاته من أجل تعريف "الجمال": "لست أرمى إلى إدراج جميع اللذات، بل ما نستمتع به عن طريق حاستى السمع والإبصار لدينا فحسب"[2]. وهو يواصل كلامه قائلا: "سيضحك علينا الجميع لو قلنا إن الأكل لا يبعث لذة، بل هو جميل،

---

(١) انظر كتاب: علم الجمال والتاريخ Aesthetics and History ص ٩٦ – ٧٣، ٨٤ – ٨٦.

(٢) محاورة "هيبياس الكبرى"، ٢٩٧، فى " محاورات أفلاطون"، ترجمة جويت ، الطبعة الرابعة (Oxfford U.P., 1953) ، المجلد الأول، ص ٥٨٦. وليس هنا موضع البحث فى مسألة كون هذه المحاورة منحولة أم صحيحة.

أو أن الرائحة الذكية لا نجلب لذة، بل هى جميلة"[1]. ويرى أفلاطون أن السمع والأبصار يرتبطان ارتباطا وثيقا بالعمليات الذهنية، على خلاف الحواس الأخرى، وقد ظل هذا الرأى سائدا لدى أرسطو وأفلوطين وتوما الأكوينى[2]. فالتراث الأفلاطونى المسيحى يصف حواس اللمس والذوق والشم بأنها الحواس "الأدنى". وهو لفظ يدل على أنها منحطة أخلاقيا. وربما كانت مخجلة. ولعل من أسباب ذلك ما يوجد من ارتباط بين اللمس وبين النشاط الجنسى.

فإذا تركنا جانبا العوامل الأخلاقية واللاهوتية، فماذا عسى أن تكون أسباب الضآلة النسبية فى أهمية الحواس الدنيا؟ ها هى ذى الإجابات الرئيسية التى قدمت عن هذا السؤال:

١- الإبصار والسمع يتلقيان موضوعاتهما عن بعد، أى أن الموضوعات التى يدركانها لا تحتك مباشرة بعضو الإحساس، أما الذوق واللمس، فإنهما يوجهان الانتباه إلى الجسم، وكذلك الحال فى الشم، ولكن بدرجة أقل. ونظرا إلى أن هذه الحواس الأخيرة لا تسمح بمسافة مادية، فإن "المسافة النفسانية" أو التنزه عن الغرض يضيعان بدورهما. وعلى ذلك فإن الإحساسات "الدنيا" مهيأة لأنواع النشاط العملى، لا الجمالى. ولا شك أن لهذا القول نصيبا من الصحة. غير أن التجربة المعتادة تتضمن شواهد تدل على أن هذه النظرية ليست ذات صحة مطلقة. فمن الممكن أن نتذوق السمات الموضوعية للملمس والرائحة والمذاق، بل إننا نفعل ذلك أحيانا. كما أننا لسنا بحاجة إلى أن نكون من الذواقين المحترفين أو من خبراء العطور لكى نفعل ذلك. فليس من الصحيح دائما أننا حين نأكل "يكون المهم هو إرضاء الرغبة الجسمية، لا الاهتمام بمذاق الطعام أو ملمسه"[3]. فملمس "الجمبرى"، ورائحة الشاى، يمكن تذوقهما لذاتهما. وربما كان الأكل هو وجه النشاط اليومى الأكثر شيوعا من بين أوجه النشاط التى يمكن فيها إرضاء الرغبة الجمالية مع غيرها من الرغبات فى آن واحد. وفضلا عن ذلك، فإن تجربة العميان، كتلك التى روتها

---

(١) المرجع نفسه، ٢٩٩، ص ٥٨٧.

(٢) جلبرت وكون Gilbert & Kukn، المرجع المذكور من قبل، ص ٩٧، ١١٧، ١٤٠.

(٣) تشاندلر: المرجع المذكور من قبل، ص ١١.

كتلك التى روتها هيلين كيلر، وسكان حضارات الشرق الأقصى[1]، تدل على مدى العمق الذى يمكن أن يصل إليه الإحساس الجمالى باللمس.

٢- والحواس "العليا" أشد رهافة وحساسية من الدنيا. ففى استطاعتها أن تميز الاختلافات الكيفية بطريقة أدق، كما أنها تستطيع، فى حالة امتزاج عدة منبهات سمعية أو بصرية، أن تميز كل عنصر من العناصر المكونة فى هذا المزيج. وتلك فى الواقع نظرية أقوى بكثير من النظرية الأولى. فالإبصار والسمع هما أرقى حواس الإنسان من حيث التطور (وإن كان اللمس أهم الحواس بالنسبة إلى الطفل الوليد). وهنا أفضل الوسائل التى نتلقى بها معلومات عن عالمنا، ونتكيف بها معه. وبفضل قدرتهما على التمييز لدقيق، نستطيع أن نفهم مزيجا معقدا من الألوان، أو نمطا موسيقيا كخاتمة افتتاحية "أساطين الطرب Die Meietersinger". التى يسمع فيها فى وقت واحد عدد من الموضوعات اللحنية المختلفة، ونظل مع ذلك نميز كل عنصر على حدة. وإذا كان ذلك يصدق على الحواس الأخرى، فإنه لا يصدق عليها إلا إلى درجة أقل بكثير. فعلى الرغم من أننا نستطيع جميعا التمييز بين طعم الخل وطعم حلوى "الشيكولاته"، فإن هناك فوراق وتدرجات ذوقية أخرى أدق لابد أن تفوتنا إلا إذا كانت أذواقنا شديدة الحساسية. وكثيرا ما يختلط عدد كبير من الأذواق والروائح فى طبق من "السلطة"، حتى ليكاد يكون أقرب طعم إليها هو ورق النشاف المبلل!

٣- وربما كان التفسير الذى يقدمه برول Prall هو أقوى الأسباب التى أدت إلى عدم ظهور أنواع رئيسية من الفنون تستخدم الحواس "الدنيا". ذلك لأن وسائط الموسيقى والتصوير، كما رأينا من قبل، توجد بينها علاقات شكلية تحدد لكل عنصر مكانه بالقياس إلى جميع العناصر الأخرى. فالدرجة الصوتية الواحدة تعرف على أساس صلتها بجميع الدرجات الصوتية الأخرى فى السلم. ويبين برول أن هذا "التركيب الطبيعى الباطن" بعينه هو ما تفتقر إليه الروائح والطعوم. ذلك لأن الرائحة الواحدة، على خلاف الأنغام والألوان، "لاتوحى برائحه أخرى متصلة بها

---

(١) فرانسس هيرنج: "اللمس – الحاسة المنسية" (مقال).
Frances W. Herring: "Touch – The Neglected Sense," J. of Ae. And Art Crt Cr., VII (1949) PP. 204 ff.

وقريبة منها تبعا لنظام موضوعى ضرورى"[1]. فمنبهات الحواس "الدنيا" توجد فيما بينها فوارق ضخمة. كالناعم الخشن. والحلو والمر، وهى إلى حد ما، لا يتناقض بعضها مع البعض. ولكن هذه العناصر الحسية "ليس لها تركيب معقول ولا أى نظام فى التنوع يمكن الاهتداء إليه"[2]. "فما الذى يمكن أن يقال عنه إنه .. يبعد عن رائحة أوراق الصنوبر فى اتجاه معين بنفس القدر الذى تبعد به عنها رائحة أخرى فى اتجاه آخر؟"[3]. ومن هنا لم يكن من الممكن الجميع بين هذه الإحساسات سويا. ووضع البعض منها فى مقابل البعض الآخر. وتحقيق توازن بينها. كما يحدث فى حالة منبهات الحواس "العليا". فليس فى استطاعة الطباخين وخبراء العطور أن يعملوا إلا بأساليب خشنة. مبنية على المحاولة والخطأ. وفرصهم فى خلق بناءات شكلية ضخمة كالسيمفونية ضئيلة نسبيا.

ويعترف برول بأننا قد نهتدى فيما بعد إلى مبادىء تؤدى إلى تحديد دقيق لنوع من الترتيب الكامن للروائح والطعوم[4]. كما تجرى محاولات لبناء سلم متدرج للصفة اللمسية[5]. ومع ذلك، فأيا كان ما سيثبت المستقبل صحته، فلا يوجد فى الوقت الراهن وسيط فنى لمنبهات الحواس "الدنيا". ودون هذا الوسيط، وما يتيحه من إمكانات لتنمية أنواع معقدة، فلا بد أن تظل فنون الحواس "الدنيا" فى حالة بدائية.

٤- تفتقر منبهات الحواس الدنيا إلى الدلالة الرمزية و"الروحية" - وهذا أمر مؤكد قطعا. فليس لها نفس المعنى الذى تثيره فينا رموز معينة، كالصليب أو أغان معينة. ومع ذلك فإن التقاليد الحضارية، فى هذه المسألة بدورها، قد تختلف من مجتمع إلى آخر: إذ أن منبهات الحواس الدنيا تتخذ فى الهند رموزا دينية وأخلاقية.

° ° °

---

(١) "الحكم الجمالى"، ص ٦٢.

(٢) المرجع نفس، ص ٦٣.

(٣) "التحليل الجمالى"، ص ٤٧.

(٤) "الحكم الجمالى"، ص٦٣.

(٥) انظر "هيرنج" المرجع المذكور من قبل. ص ٢٠٩ - ٢١٠.

إن من العسير تحديد مدى الدور الذى أسهم به التعصب الأخلاقى والفلسفى فى إماته إحساس الإنسان الغربى بتذوق الروائح والملموسات والطعوم. فمن الجائز أن عاداته الحضارية الخاصة جعلته عاجزا عن تذوق هذه الإحساسات جماليا. فاصطنع نظريات لتفسير مكانتها "الدنيا". ومع ذلك يظل من الصحيح أنه لن يتم حتى الآن خلق أعمال فنية هامة باستخدام منبهات الحواس" الدنيا". ولكن ينبغى أن يؤدى ذلك بنا إلى الاعتقاد بأن التجديدات فى المستقبل مستحلية. أو يحول بيننا وبين تقدير مذاق هذه المنبهات وطابعها الخاص، سواء أحدثت فى الفن أم فى الطبيعة[1].

٤- الوظائف الجمالية للشكل :

يعد الاستمتاع بالمادة أبسط ضروب التذوق المادى وأوسعها انتشارا. فمن الممكن أن يكون منظر العمل الفنى أو صوته أو ملمسه مصدرا لقيمة نشعر بها على نحو مباشر. فالمادة هى "الجسم" العمل، ومن ثم كانت ضرورة لا غناء عنها. ومع ذلك فإن الفلاسفة ومحبى الفن فى كل العصور، وضمنها عصرنا الحاضر، كانوا يرون على الدوام أن الشكل هو القيمة النفسية فى الفن، والمميزة له.

إن مظاهر الجمال الحسى موجودة فى الطبيعة – كرائحة الزهور، وملمس الصخر. وبذلك الحال بالنسبة إلى المواقف والناس الذين هم "نماذج" للفن التمثيلى. ومن الممكن أيضا أن تكون هناك قدرة تعبيرية فى حركات البشر، كما فى رموز المؤسسات والأمم. ولكن "الشكل" لا يتمثل إلا حين يقوم فنان بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال فى عمل منظم مكتف بذاته، له أهميته الكامنة.

إن الشكل يوضح. فالراوية أو المسرحية تستعير الشخصيات والحوادث من "الحياة الواقعية"، ولكن تصرفات الشخصيات وتأثير الظروف وعلاقاتها المتبادلة تعرض بطريقة بارزة، وتتحد معالمها بحيث نكتسب فهما للطبيعة البشرية أعظم من أى فهم يمكننا اكتسابه من "الحياة الواقعية" ذاتها. والشكل يثرى[2]. فالعناصر التى يختارها الفنان من وسيطه المادى ترتب فى العمل على نحو من شأنه مضاعفة

---

(١) انظر "مونرو"، المرجع المذكور من قبل، ص ١٣٨.

(٢) انظر الفصل الخامس من قبل.

سحرها وحيويتها، وتقوية الارتباطات الانفعالية للأنموذج وتعميقـها. والشكل ينظم التعقيد. فمن الممكن أن يكون بناء قطعة من الموسيقى البوليفونية أو رواية ضخمة بناء زاخرا إلى أبعد حد، ومع ذلك فإن الشـكل يضفـى عليـه، فـى الوقـت ذاتـه، صقلا وتنظيما. وأخيرا فالشكل يوحد. فهو يضفى على العمل الفنـى ذلـك الطـابع الكلـى، وذلك الاكتمال الذاتى، الذى يجعله يبرز من بين بقية جوانب التجربة، ويبدو عالمـا قائما بذاته.

° ° °

وإذن، فليس من المستغرب أن الشكل، على الرغم من ذلك كله، قـد يكـون أكثر الكلمات غموضا فى لغة الفن. فقدرة الشـكل علـى القيـام بوظـائف متنوعـة فـى الفن، وكونه مصدرا لقيم متباينة، هو بعينه الذى يجعـل هـذا اللفـظ مستعصيا علـى التعريف البسيط. ومع ذلك فلا بد من أن تبدأ مناقشتنا لمشكلة الشـكل بتعريـف مـا، يكون بمثابة نقطة الانطلاق بالنسبة إلى المناقشة التى ستتلوه، والتى سنرى فيـها أولا الأنواع المختلفة للتركيب الشكلى، التى تتمثل فى الفن، ثم ندرس الطرق التى يعمـل بها الشكل على إضفاء قيمة على التجربة الجمالية – وهو أهم الموضوعات جميعا.

وهناك سبب آخر لبحث معنى "الشكل". فللفظ، كما قلت، معـان متعـددة. ولو استطعنا أن نكون صورة واضحة عما بينها من فوارق، لكان فى ذلك كسب كبير. فعندئـذ يمكننـا أن نكـون أكـثر حرصـا ودقـة عندمـا نسـتخدم نحـن أنفسـنا اللفـظ، ونستطيع أن نفهم بسـهولة أكـبر مـا الـذى يقصـده المعلمـون والنقـاد وغـيرهم عندمـا يستخدمون هذا اللفظ دون أن يحددوا معناه.

وها هى ذى أربعة من أكثر معانى هذا اللفظ شيوعا :

(١) "تنظيم عناصر الوسيط المادى، التى يتضمنها العمل، وتحقيـق الارتبـاط المتبادل بينها". فعناصر الوسيط هى الأنغام والخطوط، الخ. و"الشكل" لفظ يدل علـى الطريقة التى تتخذ بها هذه العنـاصر موضعـها فـى العمـل كـل بالنسـبة إلى الآخـر، والطريقة التى يؤثر بها كل منها الآخر. فهو إذن يشـتمل علـى ضـروب مـن العلاقـة. منها تعاقب الحوادث التى تكون عقدة الرواية أو المسرحية، ونوع الوزن فى الشـعر، والترتيب المكـانى للمسـاحات اللونيـة فـى التصويـر، والتـوازن أو التضـاد بـين هـذه

المساحات، وتعاقب الحركات الجسمية فى الرقص. ويدل الشكل بهذا المعنى أيضا على نوع الوحدة التى تتحقق بتنظيم المادة الحسية. أو الموضوع المصور فى حالة الفن التمثيلى (representational art).

هذا التعريف عام إلى حد بعيد، ومن ثم كان هزيلا بالضرورة. فهو لا يقدم إلينا من المعلومات أكثر مما يقدم وصف كولريدج المماثل للشعر بأنه "أفضل الكلمات فى أفضل نظام". فلا بد من مزيد من التخصيص للتعريف، لا بد بالتالى من جعله أداة لكسب المزيد من المعلومات على مستويات متعددة - وذلك أولا بالكشف عن مختلف أنواع الترتيب الشكلى. ثم عن الأساليب الشكلية المتعلقة بفن بعينه كالموسيقى، وأخيرا البناء الشكلى لأعمال معينة. ومع ذلك فإن مثل هذا التحليل يفترض مقدما هذا المعنى الأول الذى نحن بصدده. وهو جدير بانتباهنا لسبب آخر. فهو يقول إن الشكل إنما يتعلق بالعناصر الحسية وأنه يوجد فى علاقاتها المتبادلة وحدها. وعلى ذلك فإن هذا التعريف تذكرة مفيدة لنا بأن الشكل ليس نوعا من الوعاء المستقل، كعلبة الثقاب، يضع فيه الفنان مواده، وإنما هو أشبه بنسيج العنكبوت الذى يتألف من مواد وينظم هذه المواد. وإذن فالمعنى الأول يحول بين تحليلنا وبين إيجاد ثنائية باطنة فى داخل العمل - من الشكل والمادة بوصفهما كيانين مستقلين - وهو أمر يتنافى مع طبيعته. ولأكرر مرة أخرى هذا القول الذى لا يحتاج إلى مزيد من التكرار، وهو أنه، برغم أن تحليل الفن يقتضى منا أن نميز الأبعاد المختلفة، فمن الواجب ألا نتصور أن هذه التمييزات تناظر جوانب منفصلة فى الموضوع الفنى ذاته. والأمر الذى يحول بيننا وبين الوقوع فى هذا الخطأ هو أن نربط بين المقولة - كما فعلنا فى هذا التعريف - وبين الأبعاد الأخرى التى تخرج عن نطاقها الخاص.

(٢) ولكن على الرغم من أن المعنى الأول شديد الاتساع والعمومية، فإنه مع ذلك ليس شاملا بما فيه الكفاية، فعناصر الوسيط لا تتسم فقط بصفات حسية، كالدرجة اللونية أو الصوتية، وبالطابع الصوتى والمعنى الحرفى فى حالة الألفاظ، بل إن لها أيضا، وهى فرادى وعلى الأخص فى تجمعها بعضها مع البعض، دلالة تعبيرية. "فالقوة" والطابع "الاندفاعى" اللذان تتسم بهما البقعة اللونية الحمراء

يبدوان عنصرا داخلا فى اللون ذاته على نحو ما يدرك. وبالمثل فإن روايــات تومــاس هاردى يتغلغل فيها إحساس غير مريح بالقدرية.

فالشكل، بــهذا المعنــى الثـانى، يشـتمل علـى المعنـى الأول، وكذلـك علـى "تنظيم الدلالة التعبيرية". هذا المعنى الثانى لا غناء عنه فى التحليل الفنى. فـلا بـد لنا، إذا شئنا أن نفهم قيمة العمل، من أن نرى كيـف يعمـل الفنـان طـوال ممارسـته لنشاطه على تطوير الصورة الخيالية التى توحى بها المادة الحسية وتنويعها، وكيــف يبرز معنى مثل قدرية هـاردى من خـلال أحداث الراويـة. وكيف توضع الانفعـالات المتعارضة كل فـى مقـابـل الآخـر. هـذا التنظيـم الشـكلى للتعـبير هـو الـذى يتيـح لشارح (هو ج. و. ن. سليفان J. W. N. Sullivan) أن يصف الحركة الأخيرة من رباعية بيتهوفن رقم ١٤، مصنف رقم ١٣١، بالعبارات الآتية: "إن بطولة تتسـم فـى الوقت ذاته بأنــها حزينــة، تسـير نحـو حتفـها. يحوطـها الحنـين والألم". فتنظيـم التعبير لا يـؤدى فقـط إلى زيـادة الدلالة الفـكريـة والانفعـالية للعمل، بل أنه يضفـى على العمل وحدة أيضا. وهكذا تكون هناك روح عامـة سـائدة هـى التـى تجمـع بـين أطراف القطعة الموسيقية الانطباعية (impressionist) أو مسرحية لتشيكوف.

وسوف يستخدم لفظ" الشكل"، خلال المناقشة المقبلة، بهذا المعنى الثــانى، ما لم نشر إلى غير ذلك.

(٣) وكثيرا ما يستخدم لفظ "الشــكل" للدلالـة علـى نمـط محـدد معـين مـن التنظيم، يتصف بأنه تقليدى ومعروف. ومن أمثلة ذلك "شكل السونيت Sonnet"، وفروعــه مثـــل الســـونيت البتراركيـــة Petrarchan Sonnet أو السبنســـرية Spenserian و"السوناتا"، والفوجة، الخ. ومن الواضح أن هذا معنى أكثر تحـددا بكثير من المعنى الأول أو الثانى. وهو يشير عــادة إلى التنظيـم الشـكلى بـالمعنى الأول فقط – أى بمعنى نظام معين من نهايات القوافى فى السونيت، وترتيب معين لعرض الموضوعات اللحنية وتطويرها وتلخصيها الختامى فى الســوناتا– دون اعتبـار للدلالـة التعبيرية. ومع ذلك فإن العلاقات المتبادلة بين أبعاد الفن تعود فتفرض نفسها علينـا مـرة أخـرى. فالمقارنـة بـين الفوجـة والسـوناتا سـرعان مـا تـؤدى بـالمرء إلى مقارنـة الإمكانات التعبيرية لكل منهما، وحدودهما التى لا يستطيعان تعديها. كمـا أن نفس

أسماء الأشكال والأنواع الأخرى، "كالملاحم"، و"كوميديا العادات"(*)، توحى بالطابع الانفعالى لمثل هذه الأعمال.

ومن الممكن أن تكون النماذج الشكلية التقليدية، وخاصة عندما تكون تفصيلية كتركيب القوافى فى قصيدة من نوع "السونيت"، ذات قيمة كبيرة بالنسبة إلى الفنان والمشاهد معا. فالفنان يتوافر لديه الشكل الخاص بعمله، فى ناحية معينة على الأقل. أما بالنسبة إلى المشاهد، فإن هذا النمط يتيح له وسيلة مريحة لتنظيم العمل وتفسيره. ومع ذلك فلست بحاجة إلى أن أضيف أن الشكل، بهذا المعنى الثالث، لا يمثل إلا معنى جزئيا للفظ. ولابد لأغراض التحليل الفنى من إكماله بالمعنيين الأول والثانى.

(٤) كانت جميع معانى "الشكل" التى ميزنا بينها حتى الآن وصفية. فهى لا تقول شيئا عن جودة الشكل أو رداءته فى أعمال معينة. ولكنك حين تستمع إلى أناس يتحدثون عن الفن، سرعان ما يتضح لك أنهم يستخدمون لفظ "الشكل" فى كثير من الأحيان بمعنى فيه مدح أو استحسان، فيقولون عن لوحة: "ياله من شكل"! أو يقولون، فى حالة الذم: "إنها لوحة بلا شكل". ومن الواضح أن "الشكل" هنا يعنى "الشكل الجيد". ذلك لأن أى عمل فنى له شكل ما، ولو أخذنا الألفاظ بمعناها الحرفى لكان من الممتنع أن نصف أية لوحة بأنها "بلا شكل". ومع ذلك فإن اللغة البشرية لا تراعى مثل هذه الشروط الدقيقة، ومن ثم فإن من الواجب أن نتنبه إلى هذا المعنى الرابع.

هذا المعنى للفظ "الشكل" لا يمكن أن يستخدم بذاته فى التحليل الفنى، ذلك لأننا نود أيضا أن يكون فى استطاعتنا الكلام بطريقة لها معنى عن "الشكل الردىء" بدوره. ومن هنا فلا بد من معنى أوسع. وفضلا عن ذلك فنحن لا نستطيع أن نقرر إن كان الشكل جيدا أو رديئا إلا إذا كنا نعرف ما هو الشكل، وكيف

(*) Comedy of manners، وهى نوع من الكوميديا يسخر من عادات أفراد معينين أو طبقات معينة فى المجتمع. (المترجم)

يختلف عن العناصر الأخرى للعمل. وفي هذه الحالة نجد أنفسنا محتاجين إلى المعنيين الأول والثاني.

° ° °

والآن نصل إلى المرحلة الثانية لمناقشتنا - وهى أنواع التنظيم الشكلى التى توجد فى الأعمال الفنية على أوسع نطاق ممكن. ومن الخطأ الاعتقاد بأن القائمة التى سنقدمها تشتمل على كل المظاهر الممكنة للشكل. فالموضوعات الفنية وتركيبها الشكلى أشد تنوعا من أن تسمح بذلك. ومع ذلك فإن معظم الأنواع المعتادة من التنظيم الفنى ممثلة هنا. وسوف أقدم، أثناء سير المناقشة، أمثلة موجزة لكل منها. ولاشك أن قيمة هذه المناقشة ستكون أعظم بكثير بالنسبة إلى القارئ لو فكر فى أمثلة خاصة به، مستمدة من تلك الأعمال الفنية المألوفة لديه أكثر من غيرها. ولتذكر أيضا أن الأهمية الحقيقية لهذه القائمة هى تقديم مفاهيم يمكن استخدامها، عندما تصبح أكثر تحديدا، فى التحليل المفصل لأعمال فنية خاصة.

° ° °

كان المعتقد، من الوجهة التقليدية، أن أهم نوع من التركيب الشكلى هو "الوحدة فى التنوع" (unity in Variety)، أو "الوحدة العضوية". وتتحقق هذه الوحدة، على حد تعبير الأستاذ باركر parker، عندما "يكون كل عنصر فى العمل الفنى ضروريا لقيمته.. بحيث لا يكون العمل متضمنا أى عنصر ليس ضروريا على هذا النحو.. ويكون كل ما هو لازم موجودا فيه"[1]. فالعمل يتصف بالتنوع والتعقد. ومع ذلك فإن كلا من العناصر يسهم بشيء لا غناء عنه لكى يكون الكل ذا قيمة. كما أن العناصر يتكامل بعضها مع البعض على نحو يبلغ من الوثوق حدا لا تؤدى معه الفروق الموجودة بينها إلى فصم وحدة العمل، بل تمتزج سويا من أجل تحقيق هذه الوحدة. ومن هذا التكامل تنشأ قيمة لا يمكن أن تتمثل فى الأجزاء وهى فرادى، أو

---

(1) ديويت هـ. باركر: تحليل الفن. ص ٣٤.
De Witt H. Parker The Analysis of Art (Yale U. P., 1926).
وأنا أدين - شأن الجميع - بالكثير للفصل الثانى من هذا الكتاب.

وهى متجمعة فى نظام آخر. والواقع أن أى عمـل فـى يتسـم "بـالوحدة فـى التنـوع" يمكن أن يقال عنه ما قاله الشاعر براوننج Browning عن الموسيقى:

لم أسمع. إلا هنا. عن موهبة كهذه أتيحت للإنسان:

أن يستطيع. من ثلاثة أصوات. لا أن يكون صوتا رابعا. بل نجما.

(آبت فوجلر Abt Vogler)

إن عناصر العمل تكون لازمة له لأنها ضرورية بعضـها للبعـض. فكـل منـها يقوى دلالة الآخر وقيمته، كما هى الحال فى العمل النحتى لزوراخ Zorach. الذى تعمل فيه المادة الحسية. والموضوع. وطبيعة الخط وتنظيمه. و الجو الانفعالى للعمل — يعمل فيه كل جانب على دعم الآخر ومساندته. وفى الأعمال الأكثر تعقيدا. حيث تكون المواد والموضوعات. الخ. أشد تنوعا بكثير. يكون تحقيق الوحدة أصعب بنفس المقدار، وعندما تتحقق. تكون المتعة التى تجلبها أعظم. ثم تأتى تلك الأعمـال التـى تجعلنا نفهم لماذا يغدق الناس كل هذا التكريم على الفن — أعنى تلـك الأعمـال ذات المضمون الزاخر العظيم الثراء، الذى يخضع كله مع ذلك لتنظيم وانسجام دقيـق، ولا يكون أى عنصر فيه زائدا عن بقية العمل أو متنافرا معه، بل يكون الكـل معـا كيانـا غنيا متكاملا، أو "نجما". فأى شىء فى التجربة البشرية، غير الفن، يقدم إلينا مثل هذا الثراء وهذا النظام فى آن واحد؟

ولكن هنا، كما يقول روبرت فروسـت، "تقتحـم ديارنـا الحقيقـة، بكـل مـا فيها من واقعية صارمة". ولست أعنى بذلك أن مبدأ "الوحدة فى التنوع" مبدأ بـاطل ولكـن مـن البطـلان القـول، صراحـة أو ضمنـا، إن كـل الأعمـال الفنيـــة، أو حتـــى معظمها، "لا تتضمن عناصر غير ضرورية، وأن كل ما هو لازم موجود فيها". بـل إن فى هذا القول مبالغة رومانتيكية. فهل تضيع قيمة معظم المؤلفات الموسيقية أو يطـرأ عليها نقص ملحوظ لو حذفت نغمة واحدة، أو حتى جزء كـامل مـن أجـزاء التطويـر اللحنـى (development)؟ إن قـادة الفـرق الموسـيقية والعـــازفين الذيـــن يقومـــون بالتصرف فى حذف أو إضافة فقرات كاملة من أجل أدائهم تعتقدون أن العكـس هـو الصحيح. وهناك مستمع واحد على الأقـل يـرى، علـى الرغـم مـن تقديـره وإعجابـه باللون الأوركسترالى الزاهـى الغريـب لقطعـة "شـهر زاد" لريمسـكى كورسـاكوف، أن

العمل يغدو أفضل لو حذفت من مدونته الموسيقية صفحات كاملة (وإن كـان القـارىء قد يختلف معى فى هذا الرأى بطبيعة الحال). وبالمثل فكثيرا ما تختصر المسـرحيات من أجل تمثيلها. ليس فقط لكى يكون الوقـت كافيـا. بـل بنـاء علـى الاعتقـاد بـأن الفقرات المحذوفة لا تضيف شيئا إلى التأثير الدرامى للعمل. بل تضعفه. وربما كنـت قـد سمعـت رد "بـن جونســون Ben Jonnson" المشـهور علـى الزعـم القـائل عـن شيكسبير لم "يشطب" أبدا أى بيـت: "إن ردى هـو: ليتـه شـطب ألفـا". (أمـا فـى اللوحات والأعمال النحتية فإن الأمر أسهل لأن القماش المادى أو التمثـال هـو العمـل الوحيـد مـن نوعـه. فـلا يمكـن أن ينسـخ حرفيـا. كالمدونـات الموسـيقية أو نصـوص المسرحيات. ومعنى ذلك أنه بينما يظل الأصل موجودا عنـد تغيـير مدونـة أو نـص. فإن أى تغيير فى اللوحة أو التمثال يقضى علـى العمـل الأصلـى. ولكـن ليـس معنـى ذلك أن أعمال الفنون البصرية لا تتضمن فى كثير من الأحيان "بقعا ميتـة" وزوائـد لا داعى لها).

وعلى ذلك فإن "الوحدة فى التنوع"، إذا ما فسرت حرفيا، لا تتمثل إلا فى أعمال قليلة نسبيا. وهذا هى عادة الأعمـال المحـدودة النطـاق، كالقصـائد الغنائيـة. و"الوحدة فى التنوع" أشبه ما تكون بمثل أعلى للشكل، قـد يتحقـق أحيانـا، ولكنـا فى معظم الأحيان نقترب منه فحسب. ولكــن ينبغـى أن يلاحـظ أن هـذه التقريبـات ذاتها يمكن أن تكون مصدرا لقيمة جمالية كبرى.

ولكن ربما اعترض إمرؤ قائلا: "ولكنـك إذا غـيرت أى شـىء، وإذا حذفـت فقرة من مدونة المؤلف الموسيقى أو منظـرا مـن نـص الكـاتب المسـرحى، كـان لديـك عندئذ عمل مختلف. ومن الجائز أنك لم "تقض" على قيمته، ولكن لابد أنك غيرتـه. فهو لم يعد نفس العمل الذى كان من قبل، وبالتالى لم تعد قيمتـه الجماليـة علـى مـا هى عليه".

هذا النقد، فى صورته هذه، سليم. غير أنه يثير تساؤلا آخر، أعمق حتـى من السابق، عن معنى "الوحدة فى التنوع". فهل الصفة المميزة لهذه الوحدة هى أنـه عندما يحذف عنصر أو يراجع، يتغير العمل بأكمله؟ إن هذا لو صح لكـان معنـاه أن أى موضوع يتسم "بالوحدة فى التعدد". فالرجل عندما يصبـح أصلـع، والآلـة عندمـا

يعاد تجميعها، والفكرة الجديدة حين تضاف إلى نظرية وتستبعد منها فكرة قديمة — في كل هذه الحالات يصبح الموضوع الكامل مختلفا. فإذا غيرت جزءا من أى شىء، تغير هذا الشىء بالضرورة. ولا جدال فى أننا لا نود أن نعزو "الوحدة فى التنوع" إلى كل شىء، وإنما إلى الأعمال الفنية وحدها، بل والأعمال الفنية الجيدة وحدها.

فما الذى يميز "الوحدة فى التنوع" من ذلك النوع الآخر من "الوحدة"، الذى تتسم به الأشياء الأخرى؟ من المشكوك فيه أن يكون أى جواب واضح كل الوضوح قد قدم عن هذا السؤال فى أى وقت. والأمر المؤكد هو أن من تقدموا بفكرة "الوحدة العضوية" قد أعجبهم، كما يعجبنا جميعا، امتزاج التنوع والنظام فى الأعمال الفنية الجيدة.ولكنهم لم يتمكنوا مع ذلك من صياغة معيار واضح لا لبس فيه لهذه "الوحدة العضوية".

ولقد رأينا منذ قليل أنه لا يمكن أن تكون الصفة المميزة للوحدة فى التنوع هى مجرد أنه إذا تغير جزء تغير الكل. قد لا يكون هذا المعيار هو أن تغير الجزء يجعل الكل مختلفا، بل هو أن أى تغير يؤدى إلى حدوث اختلاف حاسم — إذ يقضى على الطبيعة الأساسية للكل. فلا يمكن إن يعود الموضوع قادرا على أداء الوظيفة التى قصد منه أداؤها لو تبدل أى جزء من أجزائه. ذلك لأن قيامه بوظيفته يتوقف على تماسكه الداخلى. هذا التفسير أقرب إلى المعقول من ذلك الذى رفضناه منذ قليل. ومع ذلك فما زالت الفكرة أعم مما ينبغى، إذ أن هناك أشياء متعددة ليست أعمالا فنية، ومع ذلك يكون من الصحيح أن يقال بشأنها إن استبعاد أى جزء أو تغييره يحول دون أدائها السليم لوظيفتها. ألا ينطبق ذلك على لغز الكلمات المتقطعة، أو على محرك السيارة الذى تنتزع منه قطعة أساسية، أو على فريق كرة السلة الجيد حين يفقد لاعبا "رئيسيا"، أو على البرهان الرياضى بدون إحدى بديهياته أو مصادراته؟

وإذن فليس من الممكن تمييز " الوحدة العضوية " فى الفن من غيرها من أنواع الوحدة فى الموضوعات الأخرى على أساس علاقة الجزء والكل هذه وحدها. فكيف يمكن إذن تمييز الوحدة الفنية؟ عن طريق إدراك أن الوحدة تنتمى إلى العمل الفنى فى وظيفته المميزة — أى بوصفه موضوعا جماليا. وهذا يؤدى إلى تمييز الفن من

ألغاز الكلمات المتقطعة ومحركات السيارات. فالعمل الفنى يتسم "بالوحدة فى التنوع" عندما يؤدى تغيير عناصره إلى إحداث نقص شديد فى قيمته بالنسبة إلى التجربة الجمالية، أو إلى القضاء عليها تماما.

ولنلخص ما وصلنا إليه حتى الآن. فنقول إننا انتهينا إلى أن "الوحدة فى التنوع"، فى المجال الفنى، تنطوى على (١) أن تغير أى جزء يؤدى . لا إلى حدوث فارق فحسب. بل حدوث فارق هام، (٢) وأن هذا الفارق إنما يكون فى القيمة الجمالية للموضوع.

لقد أصبحت النظرية الآن فى موقف أفضل. ومع ذلك فمن المؤسف أننا لم ننته بعد. فهلا يؤدى تغير أى جزء إلى القضاء على قيمة العمل؟ من الواضح أن الجواب بالسلب. صحيح أن الاقتطاع دون تمييز يدمر العمل. ولكن بعض العناصر، كالأبيات التى تمنى بن جونسون لو أنها "شطبت"، أقل ضرورة من بعضها الآخر. وهذا يصدق أيضا على الكائن العضوى الحى الذى كان هو الذى أوحى لأفلاطون وأرسطو[1]، لأول مرة، باستعارة "الوحدة العضوية". فإزالة القلب تقضى على هذا الكائن، أما خلع سن فلا يؤدى إلى ذلك.

وإذن فمسألة "ضرورة" الأجزاء للكل هى مسألة نسبية، إلا فى حالة أعمال قليلة نسبيا. وهناك تعديل آخر ينبغى إدخاله على مبدأ "الوحدة فى التنوع". فالتمييز بين "وحدة" الأعمال الفنية والموضوعات الأخرى ليس تمييزا مطلقا. فكثيرا ما تتسم الموضوعات الطبيعية، كالأزهار والقواقع والمناظر الريفية، بتماسك شكلى عظيم. وإذن فلا بد لنا مرة أخرى من أن نكون أكثر تواضعا عندما ننسب صفة "الوحدة فى التنوع" إلى الفن، وأن نقول إن الأعمال الفنية هى "فى عمومها" أكثر تكاملا وانسجاما من الموضوعات الجمالية الأخرى.

هذا التحليل بأسره يثبت أن نظرية "الوحدة فى التنوع" لا يمكن أن تؤخذ على علاتها، ودون قيد أو شرط. فإذا كان معنى هذه النظرية أن تغير أحد العناصر يجعل العمل مختلفا، لكانت ضئيلة القيمة. وإذا كان معناها أن تغير أى عنصر يقلل إلى حد خطير من القيمة الجمالية للعمل، أو يقضى عليها، لكانت باطلة عادة.

(١) بالنسبة إلى أفلاطون، انظر محاورة "فايدروس" ٢٦٤ جـ؛ وبالنسبة إلى أرسطو، كتاب الشعر، الفصل الثامن.

وفضلا عن ذلك فإن النظرية لا تكون صحيحة إلا إذا قالت إن حذف "بعض" العناصر يقلل "إلى حد بعيد" من قيمة العمل. فأية عناصر هذه؟ وإلى أى مدى يؤثر حذفها فى العمل؟ هذه أسئلة لا يمكن الإجابة عنها بفحص التركيب الموضوعى للعمل فحسب. بل إن من المستحيل البت فيها - شأنها شأن أية أسئلة متعلقة بالسمات الجمالية للأشياء - إلا على أساس الشواهد المستمدة من التجربة الجمالية. أى على أساس الإجابة عن السؤال: ما هى التجربة التى يمر بها المشاهد إزاء العمل بعد تغيره؟

على أننا لو وضعنا مفهوم "الوحدة فى التنوع" فى إطار شروطه الضرورية وحدوده التى لا يتعداها، لكان يلخص حقائق عظيمة الأهمية عن الفن. فلو فسر على أنه مثل أعلى للفن، لما كان مجرد مبدأ واحد للقيمة، بل لأدى بنا إلى البحث عن عدد من الأشياء المختلفة فى التركيب الشكلى للفن. بحيث تكون الأعمال التى تتصف بهذه السمات، بقدر ما تتصف بها، أعمالا فنية جيدة. وعندما نهتدى إلى هذه السمات، نستطيع أن نفهم على نحو أفضل السبب الذى تستحوذ علينا من أجله هذه الأعمال إلى هذا الحد، و الذى تبدو من أجله مركزة عميقة، لا سطحية مفككة. وها هى ذى الصفات المميزة للشكل، كما تحددها فكرة "الوحدة العضوية". وعلى الرغم من أننا قد تحدثنا عنها من قبل، فإنها تستحق التكرار: العنصر الفنى ينطوى، حين يكون داخل العمل، على فعالية جمالية يفتقر إليها وهو فى حالته المنعزلة؛ وهو يكتسب مثل هذه الدلالة نظرا إلى تفاعله مع العناصر الأخرى للعمل؛ وهو يسهم فى تحقيق الفعالية الجمالية الكاملة للعمل، ويكتسب بدوره ثراء بفضل موقعه داخل العمل ككل؛ والعمل الفنى الجيد يشعرنا بأنه لا يتضمن عناصر زائدة أو غير مرتبطة بالعمل من الوجهة الجمالية، ومن ثم فهو متعدد وواحد فى الآن نفسه.

• • •

ولو فسرنا مبدأ "الوحدة فى التنوع" على هذا النحو، لما كان نوعا خاصا من التركيب الشكلى، بقدر ما هو مثل أعلى يتم تحقيقه باستخدام أساليب شكلية محددة. وسوف نورد الآن قائمة بهذه الأساليب، التى يمكن أن توصف بطريقة أكثر

إيجازا بكثير من "الوحدة العضوية". وليذكر القارىء أن أهميتها لا يمكن أن تفهم حتى نرى فيما بعد كيف تؤدى عملها فى التجربة الجمالية.

إن العود Recurrence هو ظهور العنصر نفسه فى عدد من الأماكن المختلفة. مثلما يتكرر نفس الموضوع اللحنى فى قطعة موسيقية. أو "لازمة" فى أغنية أو قصيدة. أو شكل من أشكال القوس فى بناء. أو حركة جسمية فى رقصة. وقد قلت إن هذا هو "نفس" العنصر. ولكن على الرغم من أن هذا صحيح حرفيا. فإنه عادة ليس صحيحا من الوجهة الجمالية. فقد تكون أنغام موضوع لحنى تعزف عند نهاية حركة سيفونية. هى ذاتها تلك التى عزفت فى البداية، ولكن دلالتها بالنسبة إلى السامع تكون مختلفة كل الاختلاف. فعندما تسمع ثانية. يكون ذلك بعد تطوير الموضوع اللحنى وتوسيعه وعرضه فى مقابل الموضوعات الأخرى. وبذلك يصبح المستمع الآن شاعرا بدلالتها التخيلية والتعبيرية على نحو لم يكن يشعر به من قبل. وفضلا عن ذلك، فبعد أن يحل محل العرض الأصلى للموضوع اللحنى عرض آخر بمقام مختلف، أو عندما يستبعد تماما لكى يفسح الطريق لألحان أخرى، يشعر المستمع بإحساس من التوقع، وبرغبة فى سماعه مرة أخرى كما كان فى الأصل. وهذا يصدق بوجه خاص، بطبيعة الحال. عندما يكون قد اعتاد أسلوب المؤلف الموسيقى أو القطعة الموسيقية ذاتها، وبالتالى يستطيع أن يتوقع قرب ظهور "الاستعادة الختامية". ويؤدى التوقع إلى خلق إحساس بالإلحاح و"الترقب". وعندما يتحقق ما توقعه السامع بعودة الموضوع اللحنى، تكتسب التجربة مزيدا من الحرارة والمتعة. ومن الممكن تقديم وصف مماثل لقراءة الأبيات المتكررة فى قصيدة، وغيرها من أمثلة "العود". والأمر الذى يهمنا أن نتذكره هو ذلك المبدأ العام الذى ذكرناه فى هذا الفصل من قبل – وهو أن الأهمية الجمالية لعنصر ما تتوقف على السياق الذى يقع فيه، وبالتالى على مكانه فى العمل. وليس ما قلناه إلا تطبيقا لهذا المبدأ على فكرة العود.

وربما كان العود البسيط أقل حدوثا فى الفن من "العود مع التنوع"، الذى تكون فيه العناصر المتكررة مشابهة إلى حد ملحوظ لتلك التى تتمثل فى موضوع آخر من العمل، مع وجود بعض الاختلاف بينهما فى الوقت ذاته. وبعبارة أخرى،

فليس الفارق بينهما مقتصرا على ذلك الفارق المحتوم الذى يرجع إلى اختلاف السياق، بل إن العنصر المتكرر يتغير هو ذاته إلى حد ما. فاللحن يسمع مرة أخرى فى إطار القطعة الموسيقية. ولكن أصبح له الآن توزيع أركسترالى مختلف. وفى الأقصوصة الشعرية (ballad) المعروفة باسم "لورد راندال"، نجد أن البيت الأخير فى كل فقرة. وهو "فأنا تعبت من القنص. وبنفسى أن أرقد"، يطرأ عليه تغير درامى عند نهاية الفقرة الأخيرة فيصبح "فأنا قلبى مريض، وبنفسى أن أرقد". ومن الممكن أن تستخدم نفس الدرجة اللونية فى مواضع متعددة من إحدى اللوحات. كما هى الحال عند سيزان والأعمال المبكرة لبيكاسو. ولكن تطرأ تغيرات طفيفة على "نغمتها اللونية" tonlity.

أما الإيقاع الذى تحدثنا عنه فى فصل سابق، فيمثل إما عودا وإما عودا مع التنوع. وهو نمط من التأكيد والتوقف، كما هى الحال فى الإيقاع الموسيقى أو الوزن الشعرى، الذى يتكرر طوال العمل. وفى هذه الحالة بدورها تحدث تنوعات عندما تتكرر هذه العناصر، كما هى الحال فى تغيير لمركز الإيقاعى Syncopation وهو الانتقال لمفاجىء، فى الموسيقى، إلى تأكيد الجانب الذى لم يكن يؤكد من قبل.

وكما رأينا فى مناقشتنا السابقة، فإن الإيقاع بالمعنى الدقيق ليس واسع الانتشار فى الفنون البصرية (باستثناء العمارة) بقدر ما هو فى الشعر والموسيقى. ومع ذلك فلعل القارىء يذكر أن التصوير والنحت لا ينبغى أن يوصفا بأنهما فنان "لا زمانيان". فعندما تدرك الأعمال المنتمية إلى هذين النوعين جماليا، يتضح أنها سارية فى الزمان وخلاله، وتخلق إحساسا "بالحركة". وهذا راجع إلى أسباب من بينها أسلوب شكلى مشابه جزئيا للإيقاع، أعنى تأكيد بعض العناصر بالنسبة إلى البعض الآخر، وإن لم يكن ذلك فى النمط الثابت المتكرر المعروف فى الإيقاع بمعناه الصحيح. هذا التوزيع للتأكيد هو ما يطلق عليه الأستاذ باركر اسم "تدرج المرتبة hierarchy" أو "السيطرة dominance"[1]. وقد تبين من المثل الذى ضربناه من قبل، أن من الممكن تحقيق "السيطرة" فى لوحة بعدد من الوسائل المختلفة. أى عن طريق المنظور، والإضاءة وأهمية الموضوع. فعندما يكون هناك عنصر واحد يسيطر على

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٧ – ٤٨.

العمل. كالوجه الذى يضاء بنور ألمع من بقية العمل فى لوحة لرمبرانت. يكون التنظيم الشكلى هو تنظيم "المركزية centrality"[1]. وفى استطاعة القارىء أن يتصور دون صعوبة أمثلة لتدرج الرتبة فى الروايات والمسرحيات التى يعرفها جيدا.

ومن أكثر أنواع التنظيم الشكلى شيوعا. أى ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منها الآخر أو "يعوضه". ومن الممكن استخدام لفظ "التماثل Symmetry" للتعبير عن توازن العناصر المتشابهة. كما هى الحال عندما توضع الموضوعات المتشابهة. داخل لوحة فى نفس الموقع على كلا جانبى المحور المركزى. ولكن هنا أيضا ينبغى ألا نغفل. فى تعدادنا للمبادىء الشكلية. ذلك الطابع الحقيقى الذى تكون عليه الأعمال الفنية. فالفنانون عادة يتجنون التكرار الآلى المحض فى استخدامهم للتوازن، كما يتجنبونه فى استخدامهم للإيقاع والعود مع التنوع. وعلى ذلك فإن التوازن يتحقق فى معظم الأحيان بالتقابل. أى بوضع عناصر غير متشابهة كل مقابل الآخر، بحيث تكون العناصر مع ذلك منسجمة كل مع الآخر. فالطابع المميز لكل عنصر يلفت أنظارنا إلى طابع العنصر المقابل له. كاللون "الحار" إزاء اللون "البارد" مثلا. ومع ذلك فإن الفوارق بين هذه العناصر تصبح معا موحدة. فوضع الألوان "الحارة" مع "البادرة " يكون نمطا ممتعا من الوجهة الحسية. وفى كثير من الأعمال الفنية، نجد العناصر المتوازنة متشابهة فى نواح معينة، وغير متشابهة، فى غيرها. ففى "الملك لير" نجد توازيا بين علاقة لير ببناته وجلوستر بأبنائه. ففى كلتا الحالتين يلقى الأب معاملة سيئة من أولاد، وفى كلتا الحالتين، يجد معاونة من واحد من أولاده. وبطبيعة الحال فإن قصة لير "مسيطرة" على قصة جلوستر، ولكن الأخيرة تمثل صدى وترديدا للأولى. وهذا يصدق أيضا، إلى حد بعيد، على هاملت، ولايرتس laertes وفورتنبراس Fortinbras.

وأخيرا، "فالتطور evolution" هو "وحدة عملية تتحكم فيها الأجزاء السابقة فى اللاحقة، ويخلق الجميع معا معنى كليا"[2]. وأوضح مثل لذلك هو تنمية عقدة الرواية فى الأدب، حيث تشير العلاقة المتبادلة للحوادث والأسباب إلى

---

(1) قارن جوتشوك، المرجع المذكور من قبل، ص ١١٢ – ١١٤.

(2) باركر، المرجع المذكور من قبل، ص٤٢.

الذروة، وتؤدى إلى وقوعها آخر الأمر. كما يتمثل التطور فى بعض أعمال الفن غير الأدبى. ومن هذا القبيل قول الأستاذ باركر عن لوحة للفنان إلجريكو، إننا، عندما ننظر إليها "نتتبع حركة درامية عميقة من الجزء الأدنى للصورة إلى جزئها الأعلى"[1].

وبعد أن عددنا هذه الأنواع الرئيسية للتنظيم الشكلى[2]، نستطيع الآن أن ننتقل إلى بحث أهم الأسئلة جميعا، وهو: ما الذى يفعله الشكل فى التجربة الجمالية، وكيف يسهم فى زيادة قيمة هذه التجربة؟

سأبدأ بتقديم عرض موجز للوظائف الجمالية الثلاث للشكل، وهى الوظائف التى ستدور حولها المناقشة: (١) الشكل يضبط إدراك المشاهد ويرشده، ويوجه انتباهه فى اتجاه معين، بحيث يكون العمل واضحا مفهوما موحدا فى نظره. (٢) الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها. (٣) التنظيم الشكلى له فى ذاته قيمة جمالية كاملة.

١-كنا حتى الآن نتحدث عن الشكل بوصفه التركيب الكامن فى الموضوع الفنى أساسا. ولكن فحص تركيب العمل الفنى ليس هو وحده الوسيلة التى يتقرر بواسطتها إن كان ذلك العمل حسن التنظيم من الوجهة الشكلية. بل إن ذلك لا يتحدد، آخر الأمر، إلا عن طريق تجربة أولئك الذين يدركونه جماليا. "ذلك لأن وحدة العمل الفنى إنما تناظر وحدة فى تجربة المشاهد"[3]. فكيف يؤدى الشكل إلى تحقيق هذه الوحدة؟

لقد أشرنا فى فصل سابق إلى أنه حين يكون العمل الفنى غير مألوف لنا على الإطلاق، كما هى الحال مثلا بالنسبة إلى قطعة من الموسيقى "الحديثة"، فإننا لا نعرف ما "نبحث عنه" ومن ثم فإنها تخيفنا وتنفرنا. وعندما نعجز عن التمييز بين ما هو هام وما هو منعدم الأهمية، بحيث لا تبدو القطعة الموسيقية سوى تعاقب

---

(١) المرجع نفسه ص ٤٣.

(٢) للاطلاع على تحليلات أكثر تفصيلا لمبادىء الشكل وعلاقاتها المتبادلة ينبغى على القارىء الرجوع إلى الكتب الواردة فى قائمة المراجع.

(٣) باركر، المرجع المذكور من قبل، وننصح الطالب بأن يعيد قراءة القسمين ١ - ٢ من الفصل الثالث مقترنين بالمناقشة الحالية.

من الأصوات، فعندئذ لا يكون هناك شيء هام. والأسواء من ذلك، أنه لا يكون هناك شيء طريف يهمنا. فالعمل لا يكتسب دلالة في نظرنا إلا عندما نعرف أي أجزائه هي التي ينبغي أن نركز انتباهنا عليها. وكيف تتميز هذه عن العناصر الأقل أهمية. وإذن فمن وظائف الشكل أنه ينبهنا إلى عناصر مختارة معينة، ويجعل المدرك يركز اهتمامه عليها. فالتنظيم الشكلي للعمل أشبه بمرشد يعلن في مواضع معينة: "هذا شيء له أهمية خاصة، فلا تدعه يفوتك" ويعلق في مواضع أخرى: "هذه فقرة انتقالية، أو تمهيد لرفع الستار، أو استراحة هزلية، ومن الممكن أن يستريح الانتباه هنا". والفارق الوحيد، بطبيعة الحال، أن الشكل يقول ذلك عن طريق ما يفعله — أي بالطريقة التي يضع بها العناصر بعضها بالنسبة إلى البعض، كالهدوء الحالم قبل الذروة، والتوسع في تطوير موضوعات لحنية معينة، وما إلى ذلك.

كذلك ينبغي ألا نرتكب خطأ الاعتقاد بأن العناصر "الأقل" ليست لها دلالة. فهي تمهد الطريق للفقرات الرئيسية، أو تؤدي إليها. وكثيرا ما تكون لها بعض الأهمية في ذاتها. وعلى ذلك فإن التركيب الشكلي للعمل يكون مخلا في إحدى حالتين: حين لا تسهم العناصر الأقل أهمية على الإطلاق في تنظيم العمل، ولا تكون لها أهمية في ذاتها، كالأجزاء الانتقالية في محاضرات بعض الأساتذة، وهي الأجزاء التي لا يسجل الطلاب مذكرات فيها، بل يدربون أنفسهم على ألا يسمعوها — وتلك هي البقع الجامدة أو "الميتة" في بعض الأعمال الفنية، أو — في الطرف المضاد — حين تكتسب فقرة معينة كان ينبغي أن تكون ثانوية بالقياس إلى الدلالة الكلية للعمل، أهمية لا تتناسب معها، "وتطغى" على العمل. فأولئك الذين يعتقدون أن أفضل ما في "ماكبث" هو حديث بروتر Portyer وهو ثمل، يقدمون مثلا لهذه الظاهرة (ولكنا لسنا مضطرين إلى أن نشاركهم رأيهم).

إن أيا من مبادىء الشكل يمكنه أن يوضح الأهمية النسبية لعناصر العمل، ولكن مبدأ الترتيب المتدرج هو أوضح الأمثلة فعن طريق وضع العناصر حسب ترتيب الأهمية، يبين للمدرك كيف ينبغي أن يوزع اهتمامه. وكما لاحظنا من قبل فلولا هذا المرشد، لتشتت الانتباه تماما، ولما عاد للتجربة عندئذ ذلك العمق والحيوية اللذان يتميز بهما الذوق الجمالي. وبالمثل فإن التطوير نحو قمة يجعلنا ننتبه إلى ما يدرك

حاليا فى ضوء دلالته بالنسبة إلى ما سيحدث فـى المستقبل. وبذلك يصبح الانتباه موجها نحو الحاضر والمستقبل معا. "إن الكـاتب يدافـع عـن رأى ثـم يضـع لـه فـى الوقت ذاته تحفظات. ويخلق تأثيرا ثم يعدل عنه. حتـى يتـم فـى الوقـت المناسب استيعابه واستخدامه فى الصفحة التى كان مقصودا أن يظهر فيها"[1].

ولكن ليس يكفـى أن ترتـب العنـاصر ترتيبـا متدرجـا. فقـد تكـون أهميتـها النسبية واضحة. ومع ذلك فلو كانت فى العمل عناصر أكثر مما ينبغـى لـما أمكـن أن يكون ذلك العمل موضوعا جماليا بالنسبة إلينا. وكثير من العناصر تصبـح "أكـثر ممـا ينبغى" عندما تكون أكـبر عـددا ممـا يستطيع الذهـن اسـتيعابه والاحتفـاظ بـه فـى الانتباه. وفى هذا الصدد يقول أرسطو إن الموضوع ذا الحجم الضخم لا يمكن أن يكون جميلا "إذ أنه لما كانت العين تعجز عن الإحاطة به كل مرة واحدة، فإن وحدة الكل ومعناه تضيع على المشاهد. كما هى الحال مثلا لو وجد عمل طولـه ألـف ميـل"[2]. كذلك فإننا نعجز عن "الإحاطة بالموضوع كله مـرة واحـدة" لـو كـان انسـيابه البـاطن هائلا إلى حد لا نستطيع معه تمييز الأجزاء كل عن الآخر. هذا الانهيار فـى الانتبـاه يصحبه انهيار فى الذاكرة. والواقع أن من الضرورى لنا أن نتذكر الأقسام السابقة فى عمل ما لو شئنا تذوق دلالتـها فـى الفقـرات اللاحقـة، كمـا ينبغـى أن نعـرف متـى تعرض نتائج حادث معين، ومتى تكون هناك عودة إلى موضوع سابق. فإذا زاد التعقد عن الحد المعقـول، فـإن حـدود مـا يمكننـا فهمـه وتذكـره، وتركنـا حيـارى موزعـى النفوس.

لهذا السبب كان التنظيم الصارم الذى يجلبه الشكل ضروريا. فمـن الواجـب تخفيف تعقد العمل حسب قـدرات المشـاهد، يجـب عـرض العنـاصر بوضـوح يكفـى لاختزانها فى الذاكرة واستبقائها فـى المخيلـة. وأبسـط وسـيلة شـكلية لتحقيـق هـذه الغاية هى العود. إذ لو كانت العناصر الجديـدة تتعـاقب بـلا انقطـاع، نفـاقت طاقـة الانتباه على الاستيعاب. أما التعرف علـى مـا سـبق للمـرء أن صادفـه، فإنـه يثبـت تجربة المشاهد. ومن الممكن أن تبنى عناصر جديدة أخرى حـول نـواة التشـابه هـذه.

---

(1) بيرسى لبوك: صنعة الكتابة الروائية. ص ٢٣٤ – ٢٣٥.
Percy Lubbuck : The Craft of Fiction (N., Y., Scribner's, n. d.).

(2) كتاب الشعر، الباب السابع، الموضع المذكور من قبل، ص ١١ – ١٢.

ويرى الأستاذ جوتشوك أن التكرار يحدث أغلب ما يحدث فى تلك الفنون المسماة "بالزمنية"[1]. كالأدب والموسيقى. فالسيمفونية أو الرواية يستغرق تكشفها عادة وقتا يبلغ من الطول حدا لا نستطيع معه "استيعاب الموضوع" مالم تتكرر الشخصيات والحوادث. وفى القالب الموسيقى المسمى بالروندو Rondo تظل الموسيقى تعود إلى لحن واحد بعد أن تسمع فقرات مقابلة أو مضادة.

ولكن إذا كان العمل مفرطا فى البساطة. نشأ الموقف المضاد – ففى هذه الحالة لا يعود المشاهد مضطرا إلى أن يفهم أكثر مما ينبغى. بل أقل مما يكفى لشد انتباهه. فالعمل يخلو من الحافز أو التحدى. وقد يكون ذلك راجعا إلى عوامل أخرى غير الشكل. أى إلى ضيق نطاق الموضوع وقلة أهميته. ولكن الشكل الهزيل. الذى يعجز عن "الكشف عن" الموضوع. قد يكون عاملا له دوره. وقد يكون من أمثلة البساطة المفرطة. لوحة ماليفيتش Malevich المسماة "أبيض على أبيض White on White".

وفى الأعمال الأشد تعقيدا. تصبح العناصر مفهومة. لا عن طريق "العود" فحسب، بل بأساليب شكلية أخرى أيضا. فاستمرار إيقاع معين يؤدى إلى تحقيق التماسك لقصيدة أو لقطعة موسيقية؛ وعندما تعرض العناصر كل مقابل الآخر عن طريق توازن التقابل أو التضاد، نستطيع التعرف عليها وفهمها بسهولة. وعندما يتخذ عمل فنى نمط التطور، لا تكون العناصر الجديدة، عند دخولها لأول مرة، غريبة تماما. ذلك لأنها تحتل مكانها فى سلسلة الحوادث التى خلقت من قبل، ونرى كيف تنشأ مما حدث من قبل. وفضلا عن ذلك فإن التطور يثير فى المدرك توقعات تتطلع إلى الذروة الختامية التى ستظهر فى العمل فيما بعد. ويؤدى تحقيق هذه التوقعات إلى توحيد التجربة الجمالية. أما حين لا تتحقق الذروة التطورية، فإن التجربة تتهاوى وتتفكك، ويكون هناك فقدان ملحوظ للقيمة، كما يستطيع أى منا أن يشهد إذا كان قد تتبع رواية أو مسرحية إلى النهائية، ليجد أن الذروة الأخيرة غير معقولة أو متكلفة. وهناك بعض لوحات لرافاييل تعانى من عيب مماثل. ومن هذا القبيل ما يقوله الأستاذ جرين Greene عن لوحة "تتويج العذراء": "إن الأجزاء

---

(1) المرجع المذكور من قبل، ص ١١١.

العليا والدنيا.. لا يكاد يكون من الممكن الجمع بينها عن طريق النظرة الصاعدة للنظارة"[1]. الذين تصورهم اللوحة.

وإذا كنت قد تحدثت عن التوحيد الشكلى عن طريق تنظيم المادة والموضوع، فإن هذا التوحيد يمكن أن يتحقق أيضا بتنظيم العناصر التعبيرية للعمل. فالقصيد النغمى أو قطعة الموسيقى الانطباعية قد تبدو مفتقرة إلى التركيب الواضح المباشر لموسيقى القرن الثامن عشر. ومع ذلك فإن هذه الأعمال ليست مفككة مختلطة. بل هى فى كثير من الأحيان موحدة بفضل جو شائع معين يخيم على العمل الموسيقى بأسره. بحيث أن ما يسمعه المستمع فى أية لحظة معينة يتسم بالألفة الناتجة عن تشابهه الانفعالى مع بقية العمل.

* * *

٢- ولو لم يكن الشكل يوجه إدراكنا وينظمه. لكان التذوق مستحيلا. غير أن قيمة التذوق ترجع إلى ما تكتسبه العناصر الأخرى من حيوية وإثارة حين ينظمها الشكل. فالشكل لا يجعل هذه العناصر مفهومة فحسب، بل إنه يزيد من جاذبيتها ويؤكدها: إذ أن ما لا يلفت النظر إليه وهو منفرد يستحوذ على اهتمامنا حين يوضع مع العناصر الأخرى وفى مقابلها. فلنتناول فى هذا الصدد أكثر الأمثلة بدائية: فاللون الذى هو فى ذاته باهت أو لا يتسم إلا بقدر بسيط من الجاذبية، يصبح موضوعا دراميا متألقا حين يوضع داخل النمط الذى تكونه لوحة. ولولا الشكل لكانت المادة الحسية ضئيلة الأهمية، ولما كان للموضوع الذى يعالجه العمل إلا قدر ضئيل من الإثارة. لا يزيد عن ذلك القدر الذى يثيره فينا عادة "أنموذجه" المنتمى إلى مجال الحياة الواقعية، ولكانت الأفكار التى يعرضها العمل مبهمة، والانفعالات التى يعبر عنها متكلفة. فلا بد أن يحيا الشكل داخل كل عنصر من عناصر العمل، ويشيع فيها روحه، ويجعل كل منها يدعم الآخر ويؤكده.

ومن الممكن أن تستخدم كل الأساليب الشكلية، فرادى أو متجمعة، فى "إظهار" ما هو فى العمل. فالتوازن يؤكد الصفات الحسية للون والصوت؛ والذروة المتطورة للمسرحية تبرز فهما معينا للشخصية الإنسانية والمصير الإنسانى. والعود

---

[1] المرجع المذكور من قبل، ص ٢١٨. واللوحة واردة فى ص ٦٠٦ من ذلك الكتاب.

البسيط أو العود مع التنوع يخلق تأثير انفعاليا تراكميا. وهكذا ينبهنا الناقد الشيكسبيرى جرانفيل - باركر إلى تكرار اللفظ المجازى weed (عشب ضار) فى مسرحية "هاملت". فاللفظ يظهر فى بداية المسرحية. فى مناجاة هاملت لذاته. وهو يعبر عن اشمئزازه من الشر فى العالم بأن يصف العالم بأنه "بستان لم يطهر من عشبه الضار ينمو حتى يبلغ أشده" (١. ٢). وفيما بعد. حين يحث أمه على تجنب كلوديوس. يستخدم نفس اللفظ لكى يرمز إلى خطيئتهما. فهو يبتهل إليها ألا "تنثر سمادا على الشعب الضار لتزيده ثباتا وتأصيلا"[1]. ويدل تكرار اللفظ على نقمة هاملت. كما يضيف مزيدا من التأكيد إلى إلحاحه الذى كان إلحاح اليائس بحق.

ولتحاول أن تحدد أى أنواع الشكل يتضمنه المثال الآتى: "فى لوحة جوتو Giotto: موت القديس فرانسيس. يفيد تنظيم الشخصيات المصورة حول الجسد الأفقى على نحو يؤدى فى إيقاعات بطيئة عميقة نحو رأس القديس التى تحيطها هالة مقدسة، فى توزيع الحزن العميق الهادىء الذى تعبر عنه كل شخصية وكل جماعة موجودة تعبيرا مختلفا. و فى إبراز هذا الحزن بصورة أكثر فعالية"[2]. (انظر اللوحة رقم ٢٣).

ومع ذلك فمن السذاجة والخطأ السعى إلى إجراء تطبيق آلى لمبادىء الشكل فى كل عمل فنى. ولنذكر أن مقولات العود. والترتيب المتدرج، والتوازن، إلخ. ليست إلا معانى موجهة لتحليل أعمال محددة. وليس فى وسعنا أن نستخدمها إلا إلى المدى الذى تساعد فيه على كشف التركيب الشكلى للعمل. وهذا التركيب الشكلى يكشف عادة عن تأثير واحدة أو أكثر من المقولات العامة. ولكنه لا بد أن يكون فرديا، شانه شأن المادة والموضوع والطابع التعبيرى، وهى العناصر التى يضفى عليها ذلك التركيب شكلا وقالبا.

* * *

ولو احترمنا فردانية العمل، لتجنبنا أيضا وضع مبادىء قبلية a Priori بشأن ما يستطيع الفنانون وما لا يستطيعون القيام به فى استخدامهم للشكل. والواقع

---

(١) هارلى جرانفيل باركر: مدخل إلى هاملت.ص ١٨٧ - ١٨٨.
Harey Granville- Barker: Preface to Hamlet (N,Y., Hill and Wang, 1957).

(٢) جوتشوك، المرجع المذكور من قبل، ص ١٢٧.

أن الإغراء على وضع مثل هذا القواعد أقوى عند مناقشة الشكل منه عند مناقشة الموضوع. ولكنه لا يقل خطرا عن القواعد المتعلقة بالمادة. والتى تحدثنا عنها من قبل.

فلنتأمل تأكيدا مثل: "إن الشرط الدائم. بالنسبة إلى أى نوع من الكتابة الواسعة الخيال. هو بلوغ تأثير موحد. وضرورة استبعاد التفصيلات الخارجة عن المطلوب"[1]. هذا يبدو شرطا لا غبار عليه. بل إن من الممكن أن يعد مجرد نتيجة مترتبة على مبدأ "الوحدة فى التنوع". ولكن. ما هو "الخارج عن المطلوب" فى العمل الفنى؟ إن جزاءا كبيرا من رواية تريسترام شاندى Tristram Shandy للكاتب سترن Sterne يتألف من استطرادات بعيدة عن الموضوع الرئيسى الواضح — وهو تاريخ حياة البطل. وهكذا تجد نقطة غير متعلقة بالموضوع تؤدى إلى أخرى. وهذه إلى ثالثة. وتزداد هذه النقاط نموا حتى تبلغ أبعادا ضخمة بل إن الوقائع المسرودة التى تبعد انتباهنا عن الموضوع الرئيسى لا تؤدى فقط إلى إلقاء ظل من الغموض على اهتمامنا بحياة شاندى. بل إن طولها. والتقطع المستمر فيها. يبلغان حدا نعجز معه حتى عن تذكر الطريقة التى بدأت بها هذه الاستطرادات ذاتها. فمن المحال إذن أن تكون هناك "تفصيلات خارجة عن المطلوب" أكثر مما تجد فى هذا العمل. ولكن هل يترتب على ذلك أن "ترسترام شاندى" عمل أدبى ردىء إلى حد ميئوس منه؟ كلا، البتة. فهذا العمل يعد من أروع الأعمال الكوميدية فى الأدب الإنجليزى. (وعليك أن تقرأ بنفسك "ترسترام شاندى" لكى تتحقق من هذا الحكم، ولكى تحقق هدفا آخر لا يقل فى أهميته عن الهدف السابق، وهو الاستمتاع بواحد من أفضل الكتب المضحكة التى كتبت على الإطلاق). فالمسألة هى أن هذه الفقرات "الخارجة عن المطلوب" أساسية بالنسبة إلى الجو المنطلق المتحرر للكتاب. وهى تمتعنا إلى حد نتخلى معه عن البحث عن "الوحدة" بمعناها "المعتاد". (ويداعبنا سترن فى هذا الموضوع حين يقول ساخرا إنه يبذل جهدا مضنيا "لكى يحتفظ بكل شىء متماسكا فى مخيلة القارىء"). وعندئذ نستطيع تذوق ما فى العمل من ابتعاد

---

[1] هيلين باركهيرست: "الجمال"، ص ١٦٣.
Helen H. Parkurst: Beauty (London, Douglas, 1931), P. 163.

عن المعقولية وعن الجد والوقار. وليس معنى ذلك أن الأعمال الفنية لا تتضمن أحيانا "تفصيلات خارجة عن الموضوع" أو أن "التفصيل الخارج عن الموضوع" شيء مرغوب فيه. بل إن ما أحاول إثباته هو أن ما هو "متعلق بالموضوع" وما هو "خارج" عنه يتوقف على الطبيعة الخاصة للعمل المعين. فرواية "ترسترام شاندى"، شأنها شأن كثير من الكتابات الهزلية، تزدهر بفضل "الخروج عن الموضوع". والشكل الذى يبدو مفككا فيها هو عنصر أساسى فى قيمتها.

ولأضرب مثلا آخر أكثر جدية، وأهم من الوجهة التاريخية. فقد رأينا أن أرسطو يؤكد فى كتاب الشعر أن الحوادث فى التراجيديا ترتبط فيما بينها ارتباطا وثيقا كارتباط "العلة بالمعلول"، بحيث تسفر آخر الأمر عن الذروة المحتومة. كما رأينا أيضا أهمية التطور الشكلى بوصفه وسيلة لتوحيد العمل الفنى وجمع أطراف تجربة المشاهد. على أن أرسطو يمضى بعد ذلك قائلا إن "تكشف العقدة .. ينبغى أن ينشأ عن العقدة ذاتها، فمن الواجب ألا يحدث بفعل إله مصطنع"[1]. وهو يضرب لهذا النوع الأخير من العقدة مثلا بمسرحية "ميديا" ليوريبيدس. ففى نهاية هذه المسرحية، تظهر فجأة، ودون تفسير، عربة مجنحة تنقذ البطلة بعد أن قتلت أطفالها. وهنا أيضا ينبغى أن نتساءل: هل يسهم هذا التركيب الشكلى الذى يبدو غير متماسك، بأى شيء فى الدلالة التعبيرية للعمل؟ هناك تفسير معقول يؤدى إلى القول بأن هذا بعينه هو ما يفعله. فهو يؤكد بصورة درامية واضحة ذلك المعنى الرئيسى فى المسرحية، وهو أن "الأشياء البدائية فى الكون.. غير معقولة"[2]. "إن العربة السحرية إنما هى لمحة مخيفة .. مما يوجد فى الكون من قوى لا نستطيع فهمها أو السيطرة عليها"[3]. ومن هنا فإن الذروة تضفى على "ميديا" النوع الخاص بها من "الوحدة". وسأضرب مثلا آخر معاصرا هو قصة سارتر القصيرة "الجدار"،

---

(١) كتاب الشعر،١٥، المرجع المذكور من قبل، ص ٢٠.

(1) ملحوظة للمترجم: التعبير الأخير ترجمة للفظ deus ex machina ويدل على أية قوة خفية لم يكن لها وجود فى الأصل، ويلجأ إليها المؤلف خصيصا لكى يتخلص بطريقة مصطنعة من موقف معقد وصل إليه عمله الفنى)

(٢) هـ. د. و. كيتو: التراجيديا الإغريقية، ص ٢٠٨

H. D. F. Kitto: Greek Tragedy (Garden City, Doubleday, 1954)

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٠٩.

التى تعد خاتمتها الممتنعة غير المتوقعة على الإطلاق. صورة مصغرة لتلك اللامعقولية التى يتسم بها كل مسعى أخلاقى.

وهناك مسألة أخرى ينبغى التنبيه إليها. ففى الأمثلة التى تحدثنا عنها الآن. لم يتجاهل الفنانون المبادىء الشائعة للشكل أو يرفضوها. بل إن هذه الأعمال تفترض مقدما تلك المبادىء بمعنى هام. ذلك لأن قوة هذه الأعمال بأسرها تتوقف على نوع من الانحراف الجذرى عن الأنواع المعتادة من الشكل. إذ نجد أنفسنا إزاء مجموعة من الاستطرادات. أو إزاء عربة مجنحة. حيث كنا نتوقع سردا مرتبا أو نهاية قابلة للتنبؤ. فهذه الأعمال إذن تستغل مبادىء الشكل. وتستخدمها عن طريق تحديها. وعلى هذا النحو تحقق غرضها. ولو لا معايير الشكل التى نشعر بها شعورا ضمنيا. لما أدركنا ما تتصف به هذه الأعمال من امتناع. سواء أكانت كوميدية أم تراجيدية. بل إن مؤلف "شاندى" يحرص على تذكيرنا بهذه المبادىء. إذ يتحدث عن "ذلك الاتزان والتعادل الضرورى ... بين فصل وآخر. الذى يسفر عن اتخاذ العمل الكامل أبعادا سليمة، ويؤدى إلى إضفاء الانسجام عليه" – ومع ذلك فإن السرد يستمر بنفس الطريقة المختلطة المضطربة التى كان يسير عليها من قبل.

وبالمثل فإن لوحة جويا المحفورة "حادث فى حلبة المصارعة فى مدريد" (أنظر اللوحة رقم ٢٤) تفتقر تماما إلى التماثل، إذ أن مركز الاهتمام – وهو الرجل الذى يحمله الثور على قرنية – فى أقصى الطرف الأيمن، على حين لا يكاد يعرض أى شىء فى الجانب الأيسر. ومع ذلك فإن هذا الافتقار الواضح، المريع، إلى التوازن، يؤدى إلى تأكيد الموضوع المخيف. فالمركزية لا تتحقق بتجاهل التوازن تماما، بل بانحراف عنيف عن التوازن. وهنا أيضا يتوقف التأثير على معرفة المشاهد الضمنية بالأساليب المألوفة للشكل.

وسوف استشهد بمثل آخر لكى أبين كيف يستطيع الشكل أن يؤكد أهمية موضوع العمل الفنى، ويحدث تأثيرا انفعاليا قويا. فها هى ذى الفقرة التى تعد ذروة رواية جراهام جرين: "هذه البندقية للإيجار This Gun for Hire" والتى تصف موت الشخصية الرئيسية، وهى السافح المجرم ريفن Raven.

"لم تكن يده (أى ماذر Mather. وهو شرطى) طليقة لتصل إلى مسدسه عندما استدار ريفن. فظل واقفا يدور حول نفسه خارج النافذة.. وكان هدفا أعزل لمسدس ريفن. وأخذ ريفن يرقبه بعينين مبتهجتين، محاولا أن يحكم التصويب نحوه، ولم تكن طلقة صعبة. ولكن كان يبدو كما لو كان قد فقد اهتمامه بالقتل. ولم يستطيع أن يستجمع أى قدر من المرارة إزاء الخيانة التى لحقت به. فقد كانت هذه النهاية مقدرة له منذ ولادته. أن يخونه كل شخص واحدا بعد الآخر. (أوصاف أخرى لأفكار ريفن). فأخذ يصوب ببطء. وبذهن شادر، وبشعور غريب من الإذلال.. إن المشكلة الوحيدة، بعد أن تكون قد ولت، هى أن تخرج من الحياة بطريقة أنظف وأسرع من تلك التى دخلت بها إليها. ولأول مرة طافت بذهنه فكرة انتحار أمة بلا مرارة، وهو يحكم التصويب آخر الأمر بتردد وعلى كره منه، فى الوقت الذى أطلق فيه سوندرز الرصاص عليه من الخلف من خلال الباب المفتوح"[1].

إن استعمالات الشكل متنوعة متعددة إلى أبعد حد. وليس فى استطاعتنا التعبير عنها جميعا، كما ينبغى ألا نتوقع أن تكشف لنا الأعمال الفنية الكبرى عن كل نماذجها الشكلية على الفور. ولكنا إذا جمعنا بين مبادىء الشكل. وبين الحساسية المرهفة لتنوعاتها وتجمعاتها فى أعمال محددة، أصبحنا بالتدريج أقدر على تذوق هذا العنصر الذى هو أكثر عناصر الفن عمقا وخفاء.

* * *

٣- إن وصف القيمة الجمالية للشكل فى ذاته ليس بالأمر الهين. ولهذا السبب كانت نظريات الشكليين، مثل فراى فى الفنون البصرية وهانسليك فى الموسيقى، تبدو فى كثير من الأحيان غير مرضية على الإطلاق. فهى تقول الكثير عن "العلاقات الشكلية" أو "الشكل ذى الدلالة" منفصلا عن موضوع العمل الفنى، ولكنها لا تستطيع أن تقدم إلينا أوصافا دقيقة لهذه الأنماط. وهكذا يعترف هانسليك بأن "من العسير إلى أبعد حد تعريف هذا الجمال الموسيقى القائم بذاته، والذى ينفرد به هذا الفن"[2]. وفضلا عن ذلك فإن الشكل كما قلنا من قبل ليس إلا عنصرا واحدا

---

(١) جراهام جرين: هذه البندقية للإيجار، ص ١٤٦.
Graham Greene: This Gun for Hire (London , Heinemann, n. d.).
(٢) المرجع المذكور من قبل،ص ٧٠.

من العناصر الداخلة فى تكوين العمل العينى. ومن ثم كان فى حكم المستحيل أن نناقش قيم الشكل منظورا إليه بمعزل عن العناصر الأخرى.

ومع ذلك فليس فى وسع أحد أن يشك فى الشكل فى ذاته يتسم بالقيمة الجمالية. فالتوازن لا يقتصر على تيسير الإدراك وإبراز القيم الحسية والتعبيرية. بل إنه فى ذاته بهيج وممتع. والدليل على ذلك شعورنا بعدم الرضا حين نرى ألوانا أو كتلا غير متوازنة (بدون سبب جمالى معقول). ومن الممكن أن نتذوق نمطا من الألحان والرموز المتشابكة. وكذلك ما يتسم به التصميم الشكلى من بساطة وإحكام. وما يتصف به العمل من وحدة وثيقة. و لو كنت قد بذلت أية محاولة لكتابة قصة أو قطعة موسيقية. لأدركت مدى صعوبة الانتقال بطريقة طبيعية يسيرة بين الأجزاء الرئيسية للعمل. وعندئذ يمكنك أن تكون أعظم تقديرا لتلك البراعة والسهولة التى يتحقق بها مثل هذا الانتقال فى الأعمال الفنية الجديدة. مثل هذا الانسياب فى التنظيم يمثل نوعا آخر من القيمة الشكلية.

وعندما يختار المؤلف الموسيقى نمطا تقليديا مثل السوناتا، فإنه يستخدم طرقا معينة معروفة فى التنظيم والتحوير الموسيقى. ولما كان السامع يستطيع أن يتنبأ إلى حد معقول بالمجرى الذى ستتخذه الموسيقى، فإنه يستطيع أن يستمع إلى الموسيقى بانتباه؛ وأن يستجمع أطرافها فى مخيلته. وقد ناقشنا هذه الوظيفة للشكل تحت رقم(١) من قبل[1]. ولكن، لنضف إلى ذلك أنه حين لا تسير الموسيقى بدقة فى الطريق الذى تفرضه التقاليد السائدة، فإن الشكل يصبح مثيرا فى ذاته إذ أن إعاقة توقعات المستمع أو إحباطها مؤقتا هو أمر يثر الدهشة والاهتمام. "فالمؤلف الموسيقى يتلاعب بالتوقعات الضمنية للسامع، إن جاز هذا التعبير"[2]. وهكذا فإن العمل الموسيقى قد ينحرف فجأة عن مفتاحه أو إيقاعه المستقر، أو قد يدخل التنافر فجأة ليضيف تنوعا. وقد كتب الناقد الموسيقى الكبير، السير دونالد توفى، يقول فى تحليله لمطلع الحركة الأولى من سيمفونية "إيرويكا" (البطولة) لبيتهوفن: حين تدخل

---

(١) انظر ص ٣٦٢ – ٣٦٧ من قبل.

(٢) لينارد ماير: "الانفعال والمعنى فى الموسيقى" ص١٥٢
Leonard B. Meyer. Emotion and Meaning in Music (Univ. of Chicago Press, 1957)

الفيولينات بنغمة عالية سريعة النبض. تظهر سحابة من الغموض تغشى الهارمونية (أو التوافق).. وعليك دائما أن تذكر هذه السحابة. أيا كان ما تستمع به أو تفتقده في سيمفونية الإيرويكا. فهى تؤدى فيما بعد إلى ضربة من أغرب الضربات الدرامية وأعمقها فى تاريخ الموسيقى بأسره"[1]. ذلك لأنه حين يبدو. خلال هذه الحركة فيما بعد، أن الاستعادة موشكة على الحدوث فى المقام الأساسى، تعود السحابة الصغيرة. *وتتبدد السحابة فى اتجاه جديد. وتظهر الشمس فى واحد من المقامين اللذين تعد صفتهما الوحيدة هى أنهما نقيضان تماما للمقام الأساسى الذى تم الرجوع إليه بعد كل هذا الترقب"[2]. ثم يسمع المقام المناقض الآخر، وأخيرا يعود المقام الأساسى، وتستأنف الموسيقى أخيرا سيرها المعتاد. فهل ترى، حتى لو لم تكن تعرف هذه القطعة الموسيقية ذاتها، إلى أى حد يوحى هذا التحليل بالشك، والترقب، وأخيرا الرضاء الذى يمكن أن تبعثه طريقة استخدام الشكل؟

وبطبيعة الحال، فإن المهارة والخيال الخصب فى استخدام الشكل ليسا بكافيين فلا بد أن يتسم العمل بالقوة فى الأبعاد الأخرى بدورها، وإلا لقلنا عنه إنه "فارغ" أو "متكلف"، وربما وصفناه بأنه "يخاطب العقل وحده". ولكن هذا اتهام لا يمكن أن يوجه إلى سيمفونية "الإيرويكا". فهى مثال للطريقة التى يمكن بها الجمع بين القيمة الكامنة للشكل وقيمة العناصر الأخرى، و هى تبين إلى أى حد يمكن أن تتمشى القيمة الكامنة للشكل مع وظائفه الجمالية الأخرى.

* * *

"إن الشكل .. لا يجتذب من كان غير منتبه، فهذا الأخير لا يكتسب من العمل إلا إحساسا غامضا.. وهو لا يتوقف لكى يفحص الأجزاء أو يقدر علاقتها.. ولكن جمال الشكل هو ما يجتذب الطبيعة الجمالية بوجه خاص، وهو بعيد عن سذاجة الإثارة المفتقرة إلى الشكل بقدر ما هو بعيد عن الانطلاق الانفعالى لحلم اليقظة"[3].

---

(١) دونالد توفى: أبحاث فى التحليل الموسيقى. المجلد الأول ص ٣٠.
Donald F. Tovey: Essays in Musical Analysis (Oxford U. P., 1935)

(٢) المرجع نفسه، ص ٣١.

(٣) سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص ٧٤.

فما الذى يجعل الناس، عادة أقل حساسية بالشكل منهم بكل الأبعاد الأخرى للفن؟ إن الناس يستجيبون للطابع الحسى للمادة ويستمتعون بـه، وللأهمية الدرامية للموضوع، وللانفعالات والأفكار الأوضح ظهورا، التى يعبر عنها العمل الفنى. فلماذا لم يكن الشكل يعنى، فى نظر الكثير من الناس، أكثر من ترتيب الأجزاء من حيث ما يأتى "قبل وبعد". أو "أعلى وأدنى"؟ فى رأيى أن لذلك سببين:

١- إن الفقرة التى اقتبسناها منذ قليل تنطوى ضمنا على السبب الأول. وهو أن تذوق الشكل يقتضى انتباها عميقا واعيا. فالعلاقات الشكلية تمتد فى جميع أرجاء العمل بأسره. ولو شئنا أن نعقلها، وهو لفظ يعنى حرفيا "أن نربط أطرافها معا"، لوجب أن يربط ما يدرك فى أية لحظة بعينها بما حدث من قبل وما سيحدث فيما بعد. فمن الواجب ألا ندع أحد فصول الرواية، أو أحد ألحان القطعة الموسيقية، أو إحدى المساحات اللونية فى لوحة تختفى عن وعينا بعد إدراكنا لها واستمتاعنا بها، بل ينبغى الاحتفاظ بها فى الذاكرة نظرا إلى ما تبشر به بالنسبة إلى الحياة المقبلة للعمل. ولا بد لنا فى الوقت ذاته من أن نترقب المستقبل، ونتوقع الذروة أو عودة نغمة القرار، وهى كلها أمور لا تدرك الآن ولكنها تضفى دلالة على ما يرى أو يسمع الآن بالفعل.

"إن الوحدة هدف ينبغى تحقيقه.. وليس الموضوع الجمالى وحدة سهلة فى متناول اليد"[1]، بل ينبغى أن تكتسب هذه الوحدة بانتباه لا يتحول، وذاكرة رحبة، وترقب يقظ. ولولا ذلك لتداعى الموضوع الجمالى، ولأصبحت تجربتنا "حلم يقظة نعسان تتخلله سورات عصبية".

والذى يحدث عادة، لو كنا نبدى أى انتباه بالعمل، هو أننا نستطيع التعرف على نفس الشخصية فى مواضع متعددة فى الرواية، أو على اللحن حين يعود مرة أخرى. ولكن هذا القدر وحده من الانتباه لا يكفى إلا لجعل تجربة العمل مفككة مشتتة، لا ترتبط أجزاؤها معا إلا ارتباطا واهيا. وقد لا نشعر بذلك عن وعى لو كان اهتمامنا منصبا على كل من المراحل المتعاقبة فى رواية فحسب. ولكن قيمة التجربة تزداد إلى حد هائل لو كانت أشد إحكاما ووثاقة. ولنستمع إلى قول الناقد

---

[1] موريس: "العملية الجمالية"، ص ٢١ Morris :The Aesthetic Process

"لبوك Lubbock" وهو يصف رواية "مدام بوفارى" : "إن الكتاب ليس سلسلة من الوقائع، وإنما هو صورة (image) واحدة"[1]. ولاشك أن الشعور عن وعى بهذه الوحدة كفيل بإلقاء ضوء جديد على "القصة" والشخصيات. حتى لو كانت لهذه بعض الأهمية فى ذاتها بدون معرفة "الصورة image " التى يتضمنها الكتاب. كما أن الإشارات المتكررة إلى الحوت الأبيض فى رواية "موبى ديك" تكشف عن دلالة هذا الرمز، وينبغى تذكر كل من هذه الإشارات لكى تضاف إلى ما سيأتى من إيحاءات بمعناه، بحيث يصبح المعنى فى آخر الأمر غنيا متنوعا. وقد لا يظهر هذا المعنى بوضوح تام أبدا. ولكن هذا يسهم فى ذاته فى جو الغموض المخيم على الكتاب[2].

فامتداد الشكل عبر المعمل الفنى بأسره، وما يتسم به من تعقد شديد، هو الذى يؤدى فى كثير من الأحيان إلى تجاهله. ولا بد لتذوق الشكل من تجربة متكررة بالعمل من أجل تكوين "ألفة"[3] به. وفضلا عن ذلك فمن الواجب فى كثير من الحيان الاستعانة بتحليل نقدى. فقد كشف لنا "توفى" عن العلاقات بين نقطتين تفصل بينهما مسافة كبيرة فى حركة سيمفونية طويلة[4]، كما شرح جرانفيل باركر دلالة تكرار لفظ واحد يفصل بين وروده فى المرة الأولى ووروده فى المرة الثانية أكثر من فصلين كاملين فى مسرحية أطول من المسرحيات التى ألفت[5]. ويتساءل جرانفيل باركر: "ولكن هل سيدرك المستمع المنتبه العادى هذا الارتباط الموزع على مدى ما يربو على نصف طول الراوية"؟[6]. والجواب هو أنه قد لا يفعل ذلك حتى يرى النقاد المنتبهون بدلا منه، وبذلك يمكنونه من أن يرى بنفسه.

٢- الشكل هو على وجه العموم، أكثر جوانب الفن خفاء. فكثيرا ما يكون للعناصر الحسية جاذبية واضحة، إذ أنها أشبه بما نراه خارج نطاق الفن. فى غروب الشمس، وفى ملابس الناس. كذلك فإن الموضوع الذى يعالج العمل الفنى

---

(١) المرجع المذكور من قبل،ص ٦٢.

(٢) انظر :أ. ك. براون : "الإيقاع فى الرواية " ص٥٥ – ٥٧.

(٣) انظر القسم الثانى من الفصل الثالث من قبل.

(٤) انظر ٣٦٤ – ٣٦٥ من قبل.

(٥) انظر ص ٣٥٨ من قبل.

(٦) المرجع المذكور من قبل، ص ١٨٨.

يمكن فهمه والاستمتاع به لأنه مشابه "للحياة الواقعية". وإن كان عادة أكثر إثارة منها - كما هى الحال فى رحلة إلى "جزيرة الكنز" وما إلى ذلك وبالمثل يحدث العود. والتوازن. وغيرهما من أنواع الصورة. خارج نطاق الفن. ولكن ذلك لا يكون بالتعقد والثراء الذى يتسمان به فى الأعمال الفنية الكبرى. فالنسج المحكم لقطعة من الموسيقى البوليفونية، والتنظيم التفصيلى لرواية "يوليسيز" لجويس. والنمط الذى تكونه لوحة "غير موضوعية". مثل لوحة "تكوين" لموهولى ناجى Moholy – Nagy (انظر اللوحة رقم ٢٥) - كل هذه أمور ليس لها مقابل فى الطبيعة. ولهذا السبب كان الشكليون فى نظرية الفن. مثل "بل". فراى. وهانسليك، من أصحاب النزعة الخالصة Purists أيضا: فهم يرون أن الشكل الفنى لا يمكن أن يدرك ويتذوق إلا بشروطه الخاصة وعلى أرضه الخاصة. فمن المحال أن يترجم إلى كلمات، أو على أى نحو آخر.

ومن هنا فإن الاستمتاع بقيم الشكل يقتضى. كما يقول سانتيانا، بصيرة "جمالية على التخصيص". فلا بد أن يكون المشاهد قادرا على الاستجابة حتى لو لم تكن تجربته غير الجمالية قد هيأته لذلك. ولا بد أن يكون قادرا على إدراك ما هو مميز للفن، وبالتالى ما هو مختلف عن أى شىء آخر، والاستمتاع به. ولكى تتحقق هذه الغاية، فلا بد أيضا من الألفة بالعمل، والانتباه الدقيق، والاستعانة بالتحليل النقدى فى مختلف الفنون. غير أن مجرد تنظيم العمل فى إطار شكلى من نوع "أب أ" وما شابهه ليس كافيا، بل إن من الواجب أن تدمج المعرفة المكتسبة من مثل هذا التحليل فى نفس عملية رؤية العمل والاستماع إليه، ولو ظلت هذه المعرفة خارجة عن نطاق الإدراك الجمالى. ولم تجعل العمل موضوعا أغنى وأقوى دلالة، لكانت تهدم نفسها بنفسها. وبالمثل فإن تحليل الشكل ينبغى أن يتعرف بحدوده التى لا يتعداها: فالشكل لا يكون أبدا بديلا عن التصميم الفريد للعمل. وقد تستطيع الكلمات أن تساعدنا ولكنها لا يمكن أن تكون كافية أبدا.

وربما كان أول ما ينبغى عمله هو معرفة طبيعة الشكل، و إدراك أن الشكل فى الفن ينطوى على أكثر بكثير من مجرد تعاقب الأجزاء واحدا تلو الآخر. وآمل أن تكون مناقشتنا هذه قد أسهمت فى تحقيق هذا الفهم.

المرجــع

(ه) ريدر: مرجع حديـث فـى علـم الجمـال. ص ٦٢ – ٢٨. ٢٣٥ –٢٥٧. ٣٥٧ – ٣٧٨.

(ه) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال. ص ١٨٢ – ٢٠٨. ٢٦٢ – ٢٧٦. ٢٨٥ – ٢٩٠.

(ه) فيتس : مشكلات فى علـم الجمـال. ص ١٧٥ – ١٨٤. ٣١٢ – ٣٤٤. ٤١٩ – ٤٥٤، ٤٦٣ – ٥٤٢.

- ديوى: الفن بوصفه تجربة .الفصول من ٧ إلى ١٠.
- جوتشوك : الفن والنظام الاجتماعى. الفصلان ٤. ٥.
- جرين: الفنون وفن النقد. الفصول من ١ إلى ١١.

Grenne: The Arts and the Art of Griticism.

- هرنج، فرانسس: "اللمس – الحاسة المنسية" مقال.

Herring, Frences W., "Touch – The Neglected Sense", J. of Ae, and Art Cr., Vol. VII pp. 199 – 215.

- لبوك، بير سى: "صنعة الكتابة الروائية".

Lubbuck, Percy: The Craft of Fiction (N. Y., Viking, 1957)

- ماير، لينارد: الانفعال والمعنى فى الموسيقى.

Meyer, Leonard B. :Emtion and Meaning in Music. (Univ . of Chicago Press, 1957)

- مور،جيرد: "العمل الفنى ومادته" (مقال).

Moore, Jared S. :" The Work of Art and its Materia!", J. of Ae & Art Cr., Vol VI, PP. 331 – 338.

- موير، إدوين: تركيب الراوية.

Muir, Edwin : The Structure of the Novel. (London, Hogarth, 1928).

- مونرو، توماس: "الفنون وعلاقاتها المتبادلة". الفصل السابع.

Munro, Thomas: The Arts and their Interrelations. (N. Y., Liberal Arts, 1951).

- مونرو، توماس: نحو نظرة علمية إلى الاستطيقا.

المجلد الأول، الفصول ٢، ٤، ٥.

Toward Science in Aesthetics, (N.Y., Liberal Arts, 1956).

- باركر، ديويت: تحليل الفن.

Parker, De Witt H.: The Analysis of Art, (Yale U. P., 1926).

- بيبر، ستفين: مبادىء التذوق الجمالى، الفصول ٣- ٥، ٨.

Pepper, Stephen C.: Principles of Art Apperciation (N. Y., Harcourt, Brace, 1949).

- برول الحكم الجمالى. الفصل ٥ - ٩.

Prall : Aesthetic Judgment.

- سانتيانا، جورج: الإحساس بالجمال. الجزآن ٢، ٣.

Santayana, George: The Sense of Beauty, (N. Y., Scribere`s 1936).

- توفى، دونالد: دراسات فى التحليل الموسيقى.

Tovey, Donald F.: Essays in Musical Analysis. (N.Y., Oxford U. P., 1935, 1936, 1937).

أسئلة

١– اختبر بعض العمال الفنية الخاصة التى يقال عنها فى كثير من الأحيان إنها تفتقر إلى الجاذبية الحسية، مثل روايات درايزر، والموسيقى المتأخرة لشونبرج. هل تعتقد أن هذه الأحكام صحيحة؟ وهل تعد "رتابة" المادة الحسية ضرورة لا غناء عنها من أجل القيمة الجمالية لهذه الأعمال؟ إذا كان الأمر كذلك، فهل "الرتابة" الفنية عيب فى العمل، أم أن العنصر المادى ينقص من قيمة هذه الأعمال؟

٢– هل تعتقد أن أنواع الشكل التى عرضت فى هذه الفصل (ص٣٤٩ – ٣٥٣) يمكن أن تساعد فى تحليل أعمال خاصة، أم أنها أكثر تجريدا من أن تنفى بهذا الغرض؟

٣– هل توافق على رأى جوتشوك (ص٣٥٦ من قبل) القائل عن التكرار يحدث أغلب ما يحدث فى الفنون "الزمنية"؟ هل تستطيع ضرب أمثلة. وهل يمكنك ضرب أمثلة للتكرار فى الفنون "المكانية"؛؟

٤– ادرس تحليلات الشكل فى الرواية، فى كتابى لبوك وموير المذكورين فى قائمة المراجع. هل تعتقد أن الشكل له فى الرواية نفس أهميته فى الشعر والموسيقى والتصوير؟

٥– ادرس تحليلات توفى النقدية للمؤلفات الموسيقية، فى القراءات المشار إليها فى المراجع (واستمع إلى الموسيقى أيضا). هل تعتقد أن توفى يمكن أن يتهم "بالقتل من أجل التشريح"؟ وإن لم يكن، فلم؟

٦– هل تجد، فى تجربتك الخاصة، أن تذوق الشكل أقل أهمية من الاستجابة للمادة والموضوع والتعبير؟ وهل تجد أنك لا تتذوق الشكل إلا بعد أن تكون قد اكتسبت إلفا بالعمل؟ أهناك أعمال فنية ترى، من تجربتك، أن الشكل أعظم عناصرها قيمة؟



الفصل العاشر

التعبير

١- طبيعة التعبير

ليست هذه هى المرة الأولى التى نتحدث فيها عن "التعبير". فقد ظهر هذا المفهوم فى عدة فصول سابقة. والواقع أن لفظ "التعبير" من أكثر الألفاظ، إن لم يكن أكثرها بالفعل، شيوعاً فى اللغة التى نتحدث بها عن الفن فى عصرنا الحالى. ولنتصور كم من المرات سمعت فيها عبارات مثل "هذا الفنان يعبر عن كذا " أو "العمل معبر بوضوح"؛ وربما كان لك معلمون سألوك: "ما الذى يعبر عنه هذا العمل فى نظرك"؟ وقد ظهر لفظ "التعبير" والألفاظ المشتقة منه فى تحليلنا للإبداع الفنى (الفصل الرابع) وللنظرية الانفعالية (الفصل السابع)، والمادة والشكل (الفصل التاسع). فلنذكر أنفسنا بما أكدنا حتى الآن عن "التعبير".

لنقل فى البداية إن اللفظ غامض. فمن الممكن أن يشير إلى عملية الخلق الفنى التى تؤدى إلى ظهور العمل، أو إلى سمة كامنة فى العمل ذاته. وسوف يبحث هذا الفصل فى التعبير بوصفه بعداً من أبعاد الفن، كالمادة والشكل. وبعبارة أخرى فإن المعنى الثانى هو الذى يهمنا هنا. فالأفكار والانفعالات التى يمر بها الفنان خلال التعبير (بالمعنى الأول)، والتى ينبئنا عنها فى يومياته، ورسائله، الخ، قد تساعد على تفسير القدرة التعبيرية للعمل. وهى لا يمكن أن تساعد على ذلك إلا إذا اتضح أنها متضمنة فى العمل بصورة أو بأخرى. ولا يمكننا أن نعلم إن كانت ماثلة فى العمل عن طريق مجرد دراسة ما يقوله الفنان عن أسباب نشاطه الإبداعى، أو قراءة وصف معين لحياته. فمن الجائز أن يكون الفنان قد عجز عن أن يدمج فى الموضوع الفنى ما فكّر فيه أو أحس به، كما أن الدراسات التاريخية قد تؤدى بنا إلى البحث عن أفكار ومشاعر ليست، ببساطة، موجودة فى العمل.

وإذن فمن الواجب أن نتذكر مرة أخرى أن منشأ العمل شىء والعمل ذاته شىء آخر. ومن ثم فإن ما يعبر عنه العمل لا يمكن أن يُعرف بادىء ذى بدء إلا

بالوعى الجمالى المباشر. وبعد ذلك يمكن أن يسعى التحليل النقدى، المبنى على ما تهتدى إليه التجربة الجمالية من نتائج. والذى يمكن أن يستعين بالتاريخ، وسيرة الفنان، الخ. إلى وصف الدلالة التعبيرية للعمل.

وهذا يؤدى إلى أمر آخر ينبغى أن نتذكره. وهو أن ما يعبر عنه العمل خاص بالعمل ذاته. وقد رأينا فى الفصل السابق أن المادة والشكل والتعبير يعتمد كل منهم على الآخر. فليس لواحد منهم وجود بمعزل عن الآخر. والمضمون التعبيرى لأى عمل لا يكون على ما هو عليه إلا بسبب العناصر المادية، والتنظيم الشكلى، والموضوع، وهى العناصر التى يؤدى تجمعها إلى تكوين العمل الخاص. ومن هنا فلا يمكن لأى وصف لفظى أن يصور التعبير بدقة، أو يكون بديلاً عنه. إن الألفاظ قد تصف، كما هى الحال فى قولنا إن "الموسيقى حزينة" و"القصيدة عميقة التفكير". وقد تكون أمثال هذه التعبيرات صحيحة وذات معنى واضح، ولكنها لا تجعلنا، و لا تستطيع أن تجعلنا نشعر بالطابع الخاص "للحزن، الذى تعبر عنه الموسيقى، بل إن هذا أمر لا ندركه إلا بالاستماع إلى الموسيقى ذاتها.

لقد رأينا أن العمل حين يكون معبّراً لا يكون علامة على ما يعبر عنه، ولا مجرد سبب للأفكار والانفعالات التى يثيرها فى المدرك. فالسبب، كالدواء أو وخز الدبوس، هو شىء يؤدى إلى تجربة من نوع معين. غير أن هذه التجربة شىء مختلف عن سببها، ونحن نشعر باختلافها هذا. أما العلامة أو العرَض (Symptom) كحمرة الخجل أو الضحك، فتؤدى بنا إلى أن نستدل على أن هناك شعوراً بانفعال معين، ومع ذلك فالعلامة متميزة عما نشعر به. ففى استطاعتنا أن ندرك العلامة ونقوم بالاستدلالات اللازمة دون أن نشعر نحن أنفسنا بالانفعال. وإذن فليست العلاقة بين العمل الفنى وما يعبر عنه كالعلاقة بين العلامة وما ترمز إليه أو بين السبب وما يؤدى إليه.

ولكنا لم نقل بعد ما هو التعبير، مع أن هذا ضرورى إذا شئنا أن نفسر الدور يقوم به، إلى جانب المادة والشكل، فى تركيب الفن. وهو ضرورى أيضا لأن الناس فى هذه الأيام كثيرا منا يطالبون بضرورة "تعبير" العمل الفنى عن شىء. فما الذى يعنونه حين يقولون ذلك؟ إنهم لا يستخدمون لفظ "التعبير" دائما، فربما سمعتهم

يحتجون بقولهم "لست أفهم ما يقوله العمل" أو "لست أرى لهذا كله معنى". ومن الواضح أن كل هذه العبارات إنما تشير إلى العنصر التعبيرى فى العمل.

ومع ذلك فإن إيضاح طبيعة التعبير ليس بالأمر الهين. فعلى حين أن "الشكل" يعانى من وجود معان كثيرة[1]. فإن المشكلة فى لفظ "التعبير" هى غموضه – فمن العسير صياغة معنى واحد للفظ. وقد يبدو لك هذا أمراً مستغرباً. ما دام لفظ "التعبير"، كما لا حظنا من قبل. من أكثر ألفاظ لغتنا الفنية تداولاً. ومع ذلك فكثيراً ما تكون الألفاظ التى يشيع استخدامها على أوسع نطاق فى مجتمع معين أو عصر معين، هى بعينها الألفاظ الغامضة. ومن الجائز أن السبب الذى جعل استخدامها شائعاً إلى هذا الحد هو أن معناها لم يحدَّد ويخصص بدقة. وحسبنا فى هذا الصدد أن نتذكر ألفاظاً مثل "الديمقراطية" و"الحرية" فى لغة السياسة، أو "المطلق" و"النسبى" فى المناقشات الأخلاقية الحديثة.

وقد بذلت فى الآونة الأخيرة محاولات منهجية لتحليل معنى "التعبير". ولكن من الجائز أن أى تعريف من هذه التعريفات لم ينجح نجاحاً كاملاً. وسوف تظهر لنا، كلما مضينا فى مناقشتنا قدماً، الصعوبات المحيطة باستخدام هذا المفهوم، فإذا لم يكن أولئك الذين يتحدثون عن "التعبير" يذكرون شيئاً عن هذه المشكلات، فقد لا يكون ذلك راجعاً إلى أنهم حلّوها، بل إلى أنهم قد تجاهلوها.

فلنبدأ بالعودة إلى ذلك المشاهد الذى يشعر بخيبة الأمل، والذى ظل يتساءل بعد أن استمع إلى العمل أو رآه: "ما الذى يعبر عنه"؟ إنه يقول إن فى العمل شيئاً لا يستطيع التوصل إليه، شيئاً لا يفهمه. ولكن على الرغم من ذلك، فإنه يستطيع الوصول إلى بعض جوانب العمل وفهمها. تلك هى الخصائص التى لا تؤلف المضمون التعبيرى للعمل. فما هى؟

إذا كان العمل قطعة موسيقية، فمن الممكن أن يعرف صديقنا هذا المقام الذى كتبت به، وأن يتمكن من التعرف على كل نغمة فى المدونة الموسيقية وسماع كل الأنغام عندما تعزف؛ وفى استطاعته معرفة النمط الشكلى التقليدى الذى كتب به العمل، مثل قالب السوناتا مثلاً. وإذا كان العمل لوحة، استطاع أن يرى الألوان

(1) انظر ص ٣٣٩ – ٣٤٣ من قبل.

ويتعرف على الموضوع، وهو "صَلْب المسيح" مثلاً. وإذا كـان روايـة، أمكنـه أن يفـهم الألفاظ وأن يتعرف أيضاً على الموضوع أو ما يتعلق به الكتاب.

وإذن فمن الممكن أن نعرف الأوجه غـير التعبيريـة للعمـل عـن طريـق إدراك العمل فحسب. ففى استطاعتنا أن نحـس بالمـادة، ونتعـرف علـى الشـكل، و نـدرك الموضوع. ومع ذلك كله يظل الموضوع جامداً لا حياة فيه. فـهو لا "يقـول لنـا شـيئاً". فما أتفه أن نعرف أن سيمفونية موتسارت رقم ٤٠ من مقام صول الصغير، وأن روايـة "يولسيز" لجويس تحكى ما يحدث خلال يوم من أيام حياة إنسان.

فما الذى تفتقر إليه تجربة المشـاهد؟ إنـها تفتقر إلى الوعـى بسـمات العمـل التى لا تعطى مباشرة للإدراك. فلنفرض أن الموسيقى "تعبر عن المـرح" (وإن لم تكـن تعبر عن ذلك لهذا المستمع بعينه). فى هذه الحالة لا يكـون "المـرح" شـيئاً يسـتطيع إدراكه مباشـرة، كـأصوات الأوركسـترا. فـهو يسـمع الأصـوات بكـل وضـوح، ولكـن "المرح" شىء مختلف عنها بدورها. فـهو ليـس كـالصوت "المرتفـع" أو "النـاعم"، أو كاللون الخاص بآله معينة. بل إن "المرح" ليس صفة سمعية على الإطلاق. أو لنفرض أن قطعة كيتس الشعرية "السيدة الجميلة القاسية القلب La Belle Dame Sans Merci" تعبر عن حالة مريرة من الحزن الناتج عن الحب المفقود. عندئذ سـنجد أن القطعة الشعرية ذاتها لا تتحدث فى أى موضع عن "حالـة مريـرة الخ"، وإن كـانت تقول "ولا طيور تغنى". فما تعبر عنه يظهر من خلال الأصوات أو الصـور أو الألفـاظ، وهو شىء يزيد عن هذا كله. فلا بد إذن من أجل تـذوق المضمـون التعبـيرى، مـن أن نفعل اكثر من مجرد الرؤية أو الاستماع أو القراءة. لا بد أن نجـرب تلـك الإيحـاءات وتلك الارتباطات التى لا "تقال"، وإن كانت تنبثق عما "يقال" وتميزه.

ومن الممكن أن يعبر العمل عن"(١) صور، (٢) أو انفعـالات، (٣) أو أفكـار. فالقسم الختامى من قصيد رسبيجى Respighi النغمى "أشجار الصنوبـر فـى رومـا The Pines of Rome " يبعث فى الذهن صورة جنـود رومـان يسـيرون بمشـيتهم العسكرية خلال "طريق آبيا". ويستطيع المسـتمع أن "يـرى" مـا لم يكـن مـن الممكـن "عرضه"، بالمعنى الحرفى، عـن طريـق الموسـيقى. وهنـا أيضـاً نجـد أن الموسـيقى لا يمكن أن تكون "حزينة" أو "مرحة " بالمعنى الحرفى. فالكائنات العضويـة الحاسّـة،

كالبشر، هى وحدها التى يمكن أن تكون لها انفعالات وتشعر بها. ومع ذلك فمن الممكن أن تبدو القطعة الموسيقية وكأن هناك حالة نفسية أو انفعالا محدد المعالم يشيع فيها. كما أن الرواية يمكن أن تعبر عن "فكرة" موضوعية. على الرغم من أنها لا تصرح بها فى أى موضع. فكثيرا ما ينظر إلى "يوليسير" لجويس على أنها تعبر تعبر عن عزلة الإنسان الحديث واغترابه. وهى تفعل ذلك عن طريق قيامها بوصف يوم من الأيام التى يمر بها يهودى فى أيرلندا. نسى مفتاحه بحيث لا يستطيع دخول بيته. وكثيرا ما تتلاحم الصور والانفعالات والأفكار التى يعبر عنها عمل ما، كما يحدث حين ترمز صورة إلى فكرة معبر عنها. ويكون لها فى الوقت ذاته طابع انفعالى مميز خاص بها.

وحين يكون العمل معبرا بالنسبة إلينا. "تبعث فيه الحياة"، ويصبح مشحونا بإثارة تخيلية إذ يوحى بأكثر مما يصوره صراحة. وهو يكتسب عمقا ورنينا من أصدائه الانفعالية. فسيمفونية موتسارت من مقام صول الكبير لا تعود مجموعة من الأنغام المتعاقبة، بل تكون "غنائية" أو "مشحونة بالانفعال"، وربما "أسيانة". وتساعدنا الدلالة الذهنية للعمل على الإجابة عن سؤالنا الأصلى: "ما معنى هذا كله"؟ فعلى حين أن "يوليسيز" تبدو فى كثير من الأحيان مفككة مهلهلة لأول وهلة، فإنها عندما تقرأ بوصفها تعليقا على محنة الإنسان الحديث تصبح ذات "معنى" معين[1].

ولنستمع إلى سانتيانا وهو يقول: "فى كل تعبير يمكننا أن نميز بين حدين: الأول هو الموضوع المعروض بالفعل، وهو اللفظ والصورة، والشىء المعبر؛ والثانى هو الموضوع الموحى به، والفكرة اللاحقة، والانفعال أو الصورة المثارة والشىء المعبر عنه"[2]. وقد يبدو من ذلك أن المدرك يشعر "بموضوعين" مختلفين. كما أن مناقشتنا السابقة تبدو وكأنها تعنى ضمنا هذا الشىء عينه. فقد قلت إن التعبير ينشأ عن "ما يدرك أو يوحى به" عن طريقه، وكأن المرء يستمع إلى الأنغام أو يتأمل الألوان ثم يشعر، بالإضافة إلى ذلك، بانفعال أو تخطر بذهنه فكرة.

---

(١) لست أعنى بالطبع أن هذا هو التفسير الوحيد لهذه الرواية، أو هو أقرب تفسيراتها إلى ما هو مشروع.
(٢) "الإحساس بالجمال"، ص ١٤٧.

غير أن هذا لا يتمشى مع وقائع التجربة الجمالية. فنحن نميز، تحليلياً بين "الحد الأول" و "الثاني" لكى نوضح طبيعة التعبير بوصفه عنصراً من عناصر الفن. ولكن ليس ثمة تمييز كهذا فى الممارسة الفعلية للعمل. فما يعبر عنه، هو فى نظر المشاهد، جزء لا يتجزأ مما هو معطى للإدراك. كما يقول سانتيانا. فإن "الحدين" "يندمجان فى الذهن"[1]. ولهذا السبب كان من الطبيعى، ومن المألوف أن نقول "الموسيقى مرحة أو متوثبة". وإن كان هذا، لو شئنا الدقة، تعبيراً ممتنعاً. ففى هذه الحالة تكون طريقتنا فى الكلام إيضاحاً للتجربة التى نشعر بها: فعندما تكون الموسيقى معبّرة، ويكون "المرح" جزءاً لا يتجزأ من الأصوات، بقدر ما تكون درجتها من حيث الارتفاع أو الانخفاض، أو لون الآلات التى تنتقل هذه الأصوات. وإذن فلن يلتبس علينا الأمر نتيجة للكلام عن "حدين"، ما دمنا نتذكر أن هذا الكلام يُستخدم لأغراض التحليل، وأن التحليل النظرى مختلف كل الاختلاف عن التجربة العينية[2].

أما إذا لم يكن الحدان "مندمجين فى الذهن"، فعندئذ لا يمكن أن يوصف العمل بأنه معبر. "فقد أتلقى رسالة حافلة بالأخبار السارة، دون أن يكون من الضرورى أن يبدو الورق، أو الكتابة، أو الأسلوب، جميلاً فى نظرى. فلن تصبح الصفة التعبيرية جمالاً فى نظرى إلا إذا خلطت بين الانطباعات، ومزجت الرموز ذاتها بالانفعالات التى تثيرها، ووجدت فى نفس الكلمات التى أسمعها مرحاً وعذوبة"[3]. وقد يعرف شخص معين كل نغمة فى مدونة موسيقية، كما قد يعرف، عن طريق مواضعات أسلوبية وإشارات من المؤلف الموسيقى، مثل: "العزف بحيوية زائدة molto vivace" أن العمل يفترض أنه يعبر عن المرح والحيوية. ولكن إذا ظل المضمون التعبيرى متميزاً عن الأصوات المسموعة، فلا يمكن القول إن الموسيقى معبرة بالنسبة إليه. فالحدان" لا يكونان فى نظره كياناً واحداً، وموضوعاً تعبيرياً.

---

(١) الموضع نفسه.

(٢) انظر: فنسنت أ. توماس: "مفهوم التعبير فى الفن" (مقال).
Vincetnt A. Tomas: "The Concept of Expression in Art", in "Science, Language and Human Rights". (Univ. of Pemsylvania Press, 1952) PP. 130 FF.

(٣) سانتيانا: المرجع المذكور من قبل، ص ١٤٩.

ومن الممكن ألا تكون التجربة جمالية. ومع ذلك نشعر بأن "الشىء المعبر" وما يعبر عنه واحد. فمن الممكن أن يكتسب الموضوع دلالة تخيلية وغيرها، دون أن يكون موضوعاً جمالياً. مثال ذلك أننا حين نقول "الثلج يبدو بارداً" نشوه المعنى الحرفى بطريقة تقرب من قولنا "الموسيقى مرحة". فلو شئنا الدقة لأمكن القول أن الثلج يبدو لامعاً أو مدبباً، ولكن لا يمكن أن يحس ببرودته سوى حاستنا اللمسية وشعورنا بالحرارة. ومع ذلك فإن التعبير معقول ومفهوم تماماً. فالبرودة المتخيلة أصبحت جزءاً من مضمون التجربة. شأنها شأن اللمعان المرئى. كذلك فإن البيت الذى يعيش فيه المرء طويلاً يمكن أن يصبح معبراً عن صورا وانفعالات. فكل قطعة من الأثاث، وكل غرفة، يمكن أن "تتشرب" بطابع تعبيرى مميز.

فلماذا كانت هذه التجارب غير جمالية؟ إن الإجابة هنا، كما فى بقية أجزاء هذا الكتاب، ترتد إلى معنى لفظ "الجمالى"، أى موقف "الانتباه المتعاطف المنزه عن الغرض". فمن الممكن أن يكون إدراك البيت أو الثلج جمالياً، إذا اتخذنا هذا الموقف وحافظنا عليه. فنحن نستطيع أن نتأمل الموضوعات الطبيعية، كالثلج أو الأشجار، بل نتأملها بالفعل، مركزين انتباهنا على صفاتها التعبيرية. وكثيراً ما تحدث "رؤية" للمس الشىء عند تذوق عمل نحتى، كما تحدث عند إدراك الثلج. ولكن هذا الأمر ذاته هو الذى قد يؤدى ألا تكون تجربتنا جمالية. فإدراكنا إن "البيت حزين"، حين يعنى أن كل ما فيه مشبع بحالات نفسية وصور معينة، لا يكون بالضرورة إدراكا جماليا. وقد يقول هذه الكلمة، بعد موت إنسان عزيز، شخص لا يود أن يستغرق انتباهه فى منظر البيت وهو حزين. وعندئذ يكون الموقف الذى تعبر عنه الجملة عمليا لا جماليا، وهو قرار الرحيل عن البيت أو الانتقال منه. فما هو معبر لا يتعين أن يكون جماليا.

ومع ذلك فإن القدرة التعبيرية للأشياء — أى ما توحى به للخيال والانفعال والفكر — هى بلا شك أوضح ظهورا فى التجربة الجمالية منها فى الأنواع الأخرى للتجربة. و هذا راجع إلى طبيعة الإدراك الجمالى. فحين نكون "عمليين"، نود أن ندرك الأشياء بسرعة وبطريقة اقتصادية حتى نستطيع أن نسلك بطريقة فعالة. وعندئذ لا نتوقف عند الأشياء إلى الحد الذى يكفى لإدراك طابعها التعبيرى. أما

الإدراك الجمالى فيتوقف عند الموضوع حتى يمكن أن تظهر قدرتـه التعبيريـة وتصبـح ملموسـة. وهذا يصح بوجه خاص، بالطبع، حين يكون الموضوع عملا فنيـا. ذلـك لأن المادة، والشكل، والموضوع، تختار عندئذ بطريقة متعمدة من أجل استغلال إمكاناتـها التعبيرية.

* * *

والآن نصبـح علـى استعداد لمواجهـة الاتـهام القائل إن الاهتمام بالدلالـة التعبيرية يؤدى إلى تجاهل للأبعاد الماديـة والشكلية والتمثيليـة للعمـل. فتبعـا لهـذا الرأى – الذى هو رأى واسع الانتشار – تصبح أوجه الفن هذه، بالنسبة إلى الشخص الذى يهمه التعبير، مجرد وسائل لإثارة صور وانفعالات: "فـالموضوع الإدراكـى، وإن يكن دون شك شرطا ضروريا "للتأثير" الجمالى، ما هو إلا أداة يثار بها الشعور"[1].

ولو لم يكن العمل يزيد عن ذلك، لما كان موقفنـا جماليـا بـالمعنى الصحيـح. بـل إن العمـل لا يمكـن أن يوصـف عندئـذ بأنـه معـبر بمعنـى الكلمــة، وذلـك إذا استخدمت كلمة "معبر" بالمعنى الذى أشرنا إليه من قبـل. ذلـك لأننـا لـو استخدمنا العمل مثيرا للشعور، فإنا لا ندركه عندئذ لذاته. وفـى هـذه الحالـة يمكـن أن يـؤدى "حمام دافىء" نفس الغرض، كمـا يقـول هانسـليك. ولـو استخدم العمـل علـى هـذا النحـو، فإنـه يكـون حينئـذ سـببا للأحـوال النفسية، الخ، ولكنـه لا يعـبر عنــها. فالحالات النفسية والصور التى يمر بها المدرك فى تجربته تصبح منفصلة عن أصوات الموضـوع الفنـى إن ألوانـه. والخطـر الأكـبر فـى هـذا الحالـة هـو أن المشـاهد يصبـح مستغرقا فى حالاته الانفعالية الخاصة، بحيث يقذف بالعمل ذاتـه بعيـدا إلى هـامش الانتباه. وحين تتخذ هذه التجربة أشد صورها تطرفا وسوقية، تصبح "عاطفية مبتذلة Sentimental"، أى أن المرء يشـعر فيـها بانفعـالات لا تتناسـب مـع المضمـون التعبيرى للعمل، إذ لا أساس لها فى العمل ذاته.

إن ما يعبر عنه العمل لا يمكن أن يعرف إلا بانتبـاه دقيـق للتنظيـم الشـكلى للمادة والموضوع. فالقدرة التعبيرية لا تحيا إلا فى الخطـوط والأنغـام، وفـى الكلمـات

---

[1] هنرى ديفيد أيكن: "الفن بوصفه تعبيرا وسطحا" (مقال).
Henry D. Aiken: "Art as Expression and Suface", J. Of Ae, and At Cr, vol, IV (1945). P. 87.

والحوادث التى يعرضها العمل علينا. وهى ليست. بالنسبة إلى الإدراك الجمالى. "نتيجة" لها. كما أنها تقف معا على قدم المساواة. وقد أحسن الأستاذ "أيكن Aiken" التعبير عن هذا المعنى إذ قال: "إن العلاقة بين الموضوع وبين الانفعال (المعبر عنه" ليست على الإطلاق علاقة وسيلة بغاية. بل هى علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر داخل كل مترابط"[1]. ولو عدت بذهنك إلى قطعة "زوارخ" النحتية التى جاء ذكرها فى الفصل السابق. لتذكرت أن السطح الحسى والأساليب الشكلية للعمل تؤكد كلها دلالته التعبيرية. ولكن هذه الأخيرة بدورها تزيد من الجاذبية الحسية للعمل وتجعل الموضوع خلابا "حيا".

ويترتب على ذلك أن الأوصاف التى تحدد ما "يعنيه" العمل – كالقول إن "سيمفونية بيتهوفن التاسعة تعبر عن الإخاء بين البشر" وإن "روايات توماس هارى تثبت أن الإنسان لا يستطيع التحكم فى مصيره" – يمكن أن تكون مضللة إلى حد بعيد. فمن حقنا أن يرتاب فيها لسببين: أولهما أن أمثال هذه العبارات توحى بأن الدلالة التعبيرية هى الشىء الوحيد الهام فى العمل، ومن ثم فهى توحى بأن الشكل والمادة والموضوع ما هى إلا وسائل لبلوغ هذه الدلالة. وقد رأينا منذ قليل مدى خطأ هذا الرأى. وقد أصبح هذان البيتان الموجزان للشاعر المعاصر أرشيبالد مالكيش شهيرين:

القصيدة ينبغى ألا تعنى
بل ينبغى أن تكون[2].

فالكيان الكامن للعمل هو المهم. وما يعبر عنه العمل أو "يعنيه" يكمن فى صميم نسيجه وتركيبه، ولا يمكن أن يكون "المعنى" شيئا منفصلا عن العمل. والسبب الثانى هو تلك الحقيقة التى ينبغى ألا نمل من تكرارها، وهى أن أى تلخيص لفظى للمضمون التعبيرى للعمل لا يمكن أن يكون فيه الكفاية. وهذا هو ما حدا بالمؤلف الموسيقى الذى سئل عن معنى قطعة موسيقية كان قد فرغ لتوه من عزفها، إلى العودة إلى "البيانو". وعزفها مرة أخرى.

---

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٨٩.

(٢) فن الشعر Ars Poetica فى أرشيبالد ماكليش: مجموعة القصائد (الديوان)
Archibald Mac Leish: Collected Poems (Boston, Honghton Mifflin, 1952). P. 41.

٢- التعبير والترابط :

كيف يحدث أن تكون الأشياء معبرة لنا؟ وكيف يحدث أن يكون لها في نظرنا "معنى" يزيد عما ندركه مباشرة؟ ولم لا تكون النغمة المعينة مجرد موضوع محسوس له درجة معينة من الارتفاع الصوتي، ولون نغمي معين، بل تكون أيضا شيئا "بهيجا" أو "حزينا"؟

هذه الأسئلة متعلقة بأصل القدرة التعبيرية. فليس من شك في أن الأشياء معبرة. ولكن لم كانت كذلك؟ إن أمثال هذه الأسئلة، كما سنرى فيما بعد، تدفعنا إلى إعادة النظر في معنى "التعبير" كما عرضناه في القسم السابق.

يقدم سانتيانا إجابة بسيطة عن هذا السؤال. فهو يرى أن كل تعبير راجع إلى "الترابط (أو التداعي) association". "فالحد الأول" يكتسب تعبيرا لأنه يرتبط، في ذهن المدرك، بتجارب سابقة، ويلصق "معنى" هذه التجارب و"لونها" بالموضوع، بحيث يبدو كامنا فيه. ومادمنا على وعي بالثغرة النفسية بين الموضوع وارتباطاته، فإنه لا يكون ذا قوة تعبيرية. فعندئذ نقدر الموضوع، كما نقول صراحة، "لما فيه من ارتباطات". ولكن عندما "يفلت" الانفعال أو الفكرة الموحى بها من الذاكرة،و "يتشتت" في الشيء المدرك[1]، فعندئذ يكون هناك تعبير.

ومن هنا، فعلى الرغم من أن سانتيانا يؤكد، بقدر ما يؤكد أي مفكر آخر، أن "الحدين" هما في نظر المدرك حد واحد، فإنه يرى أن "الحد الثاني" ينضاف دائما من الذاكرة والمخيلة.

فهل يؤدي ذلك إلى تفسير التعبير؟ من المؤكد أن سانتيانا يفسر قدرا كبيرا منه. بل إن الترابط هو أوضح مصدر للقدرة التعبيرية، وربما كان أكثر هذه المصادر شيوعا. ولقد كان المثل الذي ضربناه من قبل، وهو "البيت حزين"، مثالا لهذا "الدمج"بين التجارب الماضية والحاضرة. كما أن راية أية دولة لم تكن لتثير في مواطنيها كل هذه المشاهد لو لم تكن تبدو لهم تلخيصا لتراث أمتهم ومثلها العليا. وقد رأينا من قبل أن "الترابط المندمج" يمكن أن يزيد من قوة الإدراك الجمالي.

---

(١) المرجع المذكور من قبل،ص ١٤٦

ولكن الرباط قد لا يكفى لتفسير كل تعبير. بل إنه حتى فى الحالات التى يكون فيها الترابط واحدا من العوامل التى تسهم فى التعبير. فقد لا يكون فى ذاته كافيا لإحداث التعبير.

إن التعبير – تبعا لنظرية سانتيانا – لا ينشأ إلا من التجربة الماضية. ومع ذلك. ألا يوجد فى الموضوع المدرك ذاته شىء يعد مسئولا عن دلالته التعبيرية؟ أليست فيه سمات كامنة تجعله معبرا. فى مقابل تلك الواقعة التاريخية الخاصة بقيام المشاهد بالربط بينه وبين شىء آخر فى تجربته الماضية؟ إن سانتيانا يقول إن "الأشياء التى هى فى ذاتها محايدة"[1] قد تصبح معبرة. ولكن عالم النفس رولف آرنهيم يقدم مثلا حيا ذا دلالة بالغة. يلقى ظلا من الشك على رأى سانتيانا. فهو يشير إلى الصور الفوتوغرافية للرياضيين أثناء ممارستهم للألعاب الرياضية، كلاعب الكرة وهو يقفز ليضرب الكرة برأسه. والعداء وهو يتخطى الحاجز الأخير قبل وصوله إلى نهاية السباق، الخ. هذه الصور، كما يقل آرنهيم، كثيرا ما " تعرض الهيئة البشرية محلقة فى الهواء وكأن شللا مفاجئا قد أصابها". على أن هذه الصور، وكذلك تلك التى تعبر، فى مقابل ذلك، عن "الحركة الحية"، "لديها فرص متساوية فى أن ترتبط فى ذهن الملاحظ بالتجارب الماضية". ومع ذلك فعندما تبدو الصورة وكأنها "تجمد" الرياضى وهو معلق فى الهواء،" نفهم أنها تمثل حركة، ولكنا لا نقتصر على عدم رؤيتها، بل نجدها غائبة بكل وضوح"[2].

أتدرك ما يرمى إليه آرنهيم؟ إن الصورة التى تؤخذ فى جزء من الثانية تمثل الرياضى فى لحظة واحدة؛ ومع ذلك فنحن نقول أحيانا إنها "تعبر عن الحركة". ويفسر سانتيانا ذلك على أساس تجربتنا الماضية. فنحن نعلم أن اللاعب معلق فى الهواء وأنه سيهبط إلى الأرض، ومن هنا نتخيل الحركة. ولكن لو كان هذا التفسير كافيا، لكانت جميع هذه الصور معبرة عن الحركة، على حين أنها فى الواقع لا تعبر عنها فى كثير من الأحيان، كما يقول آرنهيم. فكثيرا ما تبدو الكرة أو

---

(1) المرجع المذكور من قبل،ص ١٤٦.

(2) آرنهيم : الفن والإدراك البصرى. ص٣٣٦

Arnheim: Art & Visual Perception.

اللاعب معلقين فى الهواء وأنهما من العرائس المشدودة بخيوط. فالصورة بأكملها تبدو ساكنة غير معبرة.

وعلى ذلك فلا بد أن يكون هناك شىء يميز تلك الصور التى تتميز بالحيوية والحركة. وفى رأى آرنهيم أن فى استطاعتنا أن نفترض أن "القدرة على" الحركة كامنة فى النمط البصرى ذاته. فقوة الخطوط واتجاهها. والوضع الجسمى للاعب. وموضعه من اللاعبين الآخرين ومن الأرض – هذه العناصر وغيرها تثير فى داخل الصورة توترا واندفاعا. ومن هنا كان من الممكن أن "تعبر عن الحركة". وعندئذ نستطيع أن نقول إما (أ) إن الصورة فى ذاتها معبرة. وإنما (ب) إن التداعى لازم لإعطائنا الإحساس بالحركة. غير أن التداعى لا يكون ممكنا إلا بسبب النمط الكامن للصورة ذاتها. وسواء اخترانا (أ) أم (ب). فلا بد لنا من رفض النظرية الترابطية الخالصة.

ويميل آرنيهم إلى الرأى (أ). فهو يقول "إن الخشونة الجامدة للخط الدائرى، والمرونة الرقيقة للقطع الناقص، يمكن أن تستمد من التركيب الكامن للقوسين"[1]. وهكذا يمكن القول بأن الترابطيين قد وضعوا العربة قبل الحصان. فالخطوط والأصوات والألوان معبرة نظرا إلى سماتها البصرية والسمعية الكامنة. ومن ثم أصبحت ترتبط بأفكار وانفعالات معينة، ولكنها لم تصبح معبرة نتيجة لهذه الارتباطات. وعلى سبيل المثال، فإن للون الأحمر اللامع البراق طابعا تعبيريا يصبح بفضله مرتبطا بالانطلاق وانعدام القيود. وليست قدرته التعبيرية شيئا نضيفه نحن إليه بعد أن نكون قد رأينا سيدات شريرات أو "قرمزيات"، كما يقول التعبير الشائع. فليس المضمون التعبيرى شيئا نتعلمه من التجربة الماضية، وإنما هو شىء نجده فى التجربة الحاضرة.

ومن جهة أخرى فإن كثيرا من الفلاسفة يجدون أن من الصعب القول إن شيئا معينا له قدرة تعبيرية "كامنة". ففى استطاعتنا أن نحكم على النغمة بأنها "دوديير" أو على اللون بأنه أزرق، لأن هذه صفات "كامنة"، مادامت طبيعة الأنغام ذاتها تحتم أن تكون لها درجة معينة من الارتفاع، والألوان ينبغى أن تكون متدرجة

(1) المرجع نفسه، ص ٣٦٤.

على نحو ما. ولكن الخط لا يمكن أن يكون "مضطربا" (وإن كان من الممكن أن يكون متقطعا). والقوس لا يمكن أن يكون "هادئا" (وإن كان من الممكن أن يكون طويلا). فأمثال هذه الصفات التعبيرية تبدو للمشاهد وكأنها "كامنة". ولكن هذه ليست إلا طريقة مجازية في الكلام. فنحن نعزو إلى الشيء "هدوءا" لأنه يشبه أشياء مماثلة رأيناها في الماضي. وهذا الارتباطات أصبحت داخله في لاشعورنا[1]. فالصفات التعبيرية "أصداء تتردد لكثرة من التجارب"[2]. وهذه، بطبيعة الحال، نظرية ترابطية. وهي إلى هذا الحد مضادة لنظرية آرنهيم. ومن ذلك فهي لا ترى أن القدرة التعبيرية تنضاف إلى "أشياء هي في ذاتها محايدة" كما يقول سانتيانا. فالأشياء لا تكون معبرة إلا عندما تكون لها سمات معينة. والخط يبدو "مضطربا" لأنه متقطع.

إن الاعتراض الذى عرضناه الآن على رأى آرانهيم ليس إلا اعتراضا لفظيا. فهو يرتكز على تحليل للمعاني الصحيحة لألفاظ مثل "هادئ". كذلك فإن رأيه يمكن أن يوجه إليه اعتراض تجريبي، وهو اعتراض من الجائز جدا أن يكون قد خطر بذهن القارىء بالفعل.

فلو كان ما يعبر عنه "كامنا" حقيقة فيما هو معبر، فلا بد أن يدرك الثاني كل من يشاهدون الأول. فكل من أتيح له سماع العمود التوافقي chord أو الخط، لا بد أن يشعر أيضا بطابعه الانفعالي والتخيلي. وعندئذ يمكننا أن نتوقع اتفاقا عاما على السمات التعبيرية للموضوعات. ولكن الواقع أن مثل هذا الاتفاق لا وجود له. فالناس يختلفون أشد الاختلاف حول "المعنى" التعبيري لإحدى المسرحيات، أو في وصف ما يسمعونه "في" الموسيقى. ويقدم إلينا الروائي أ. م فورستر E. M. Forster مثلا طريفا، يقول فيه:

"من المعترف به عامة أن سيمفونية بيتهوفن الخامسة هي أسمى ضجيج تغلغل في أذن الإنسان. فهي ترضي كل الأمزجة وتفي بكل الشروط. فسواء أكنت مثل المسز"مونت"، وكنت تدق برجليك خفية عندما يعلو صوت الأنغام.. أو كنت مثل هيلين، التي تستطيع أن ترى أبطالا وسفنا تتحطم على أمواج الموسيقى، أو مثل

(1) انظر: ديوى، المرجع المذكور من قبل، ص ١٠١. وجون هوسبرز "المعنى والحقيقة في الفنون" ص٧٢.
J. Hospers: Meaning and Truth in the Arts. (uinv. North Carolina Presss, 1946).

(2) ديوى، الموضع نفسه.

مارجريت. التى لا تستطيع أن ترى إلا الموسيقى. أو مثل تيبى، الذى يهتم "بالكنترابنط" اهتماما عميقا. ويحمل المدونة الكاملة على ركبتيه، أو مثل ابنة عمه الألمانية، الآنسة موزيباخ. التى تتذكر على الدوام أن بيتهوفن "ألمانى قح"، أو مثل صديق الآنسة موزيباخ الشاب، الذى لا يستطيع أن يتذكر إلا الآنسة موزيباخ - فى كل حالة من هذه الحالات. يصبح انفعال حياتك أكثر حيوية. ولابد لك أن تعترف بأن مثل هذا الضجيج رخيص حقا إذ يباع بشلنين"[1].

هذه الفقرة مأخوذة من رواية. ومقصود منها التسلية بطبيعة الحال. ولكن هل هى تبالغ فى تنوع الاستجابة الجمالية؟ أغلب الظن أنها لا تنطوى على أية مبالغة. ألم يحدث لك أحيانا أن ناقشت عملا فنيا مع أصدقائك. فيتضح لك أنهم "يجدون" فيه انفعالات وأفكارا مختلفة تماما عن تلك التى "وجدتها"، بل مضادة لها؟ إن تاريخ التفسير والنقد الفنى حافل بالأمثلة المماثلة.

هذه الحقائق يبدو أنها تحملنا على العودة إلى نوع من النظرية التربطية. فالسمات التعبيرية للعمل تختلف لأن كل مدرك يقبل عليه، ويدركه، بطريقة مختلفة. ولكل مدرك تاريخ سابق مختلف، واهتمامات مختلفة، ودرجات متفاوتة من الإلف بالعمل، وما إلى ذلك. صحيح أن الفرقة الموسيقية تعزف نفس القطعة- سيمفونية بيتهوفن الخامسة - وأن الجمهور يستمع إلى هذه القطعة الموسيقية بعينها ومع ذلك فإن كلا منهم "يقرأ" فى الموسيقى دلالته التعبيرية الخاصة، تبعا لذكرياته وخياله. وإذن، فعلى حين أن "الحد الأول" - أى ما يسمع - واحد بالنسبة إلى الجميع فإن "الحد الثانى" - أى ما يحس به - ليس واحدا.

ولكن لا بد لنا من أن نثيرها هنا سؤالا غاية فى الصعوبة، وإن يكن سؤالا لم يجد إجابة مرضية عند بعد: فهل يسمع المستمعون "نفس" الموسيقى. أعنى هل "الحد الأول" واحد بحق بالنسبة إليهم جميعا؟ هذا سؤال لا يمكننا أن نحصل على إجابة عنه إلا لو كان فى استطاعة المستمعين أن يميزوا بين مضمون السماع وبين ما

---

[1] أ. م. فورستر: نهاية هوارد. ص ٣٨.
E. M. Foerster: Howard's End. (N, Y Knopf, 1943).

يعبر عنه، ثم يقارنوا بعد بين ما سمعوه فيما بينهم، وكل هذه شروط لا يمكن تلبيتها بسهولة.

ومع ذلك فليس لنا أن نسلم بأن "الحد الأول" واحد دائما. "فالافتراض القائل إن الأشخاص الذين يختلف إحساسهم بمعنى قطعة موسيقية، يمكن مع ذلك أن يكون لهم نفس الإدراك الحسى بالأصوات، هو، بقدر ما أعلم، افتراض لا يقوم عليه أى دليل"[1]. ونظرا إلى انعدام المعطيات التجريبية، فليس فى استطاعة المرء إلا أن يخمن بإجابة سؤالنا هذا. ولو نظرنا إلى الموضوع على هذا النحو، لبدا من المرجح أن "الحد الأول" لا يكون متمثلا عندما يكون "الحد الثانى" مختلفا. ويشير لفظ "متماثل" و "مختلف" فى هذه الحالة إلى التجربة التى يشعر بها المدرك بالفعل. فالمادة، والشكل، والموضوع، والتعبير، تكون متفاعلة فى تجربته الخاصة بالموضوع. والتعبير لا يأتى فقط نتيجة للأبعاد الثلاثة الأخرى للعمل، بل أنه يعمل من جانبه على "تلوينها". فالجو التعبيرى السائد فى عمل زوراخ النحتى المشار إليه فى الفصل السابق يتحكم جزئيا فى الطريقة التى يبدو بها الرخام لنا. عندما يكون للعمل الفنى دلالة تعبيرية مختلفة بالنسبة إلى أ وإلى ب فعندئذ تكون التجربة الكاملة مختلفة عند كل منهما عنها فى الآخر.

وهناك بعض القرائن التى تؤيد هذا الرأى، ومع ذلك فهى لا تعدو أن تكون قرائن، بحيث أن الرأى ذاته تخمينى فحسب. فلم يتأكد أحد بعد، على نحو قاطع، إن كان التعبير يمكن أو لا يمكن أن يتفاوت على نحو مستقل عن "الحد الأول". ولكن هذا يؤدى إلى إثارة مشكلات أهم من هذه.

° ° °

فكما أن أساليب الشكل لا يمكن أن تفهم إلا من خلال التجربة الجمالية، فكذلك ينبغى أن يشير التعبير إلى أفكار المدرك ومشاعره. فالعمل الفنى لا يكون معبرا إلا عندما يتضح لشخص يتخذ الموقف الجمالى أن هناك صورا وانفعالات وأفكارا متضمنة فيه. وهذه نسبية – إذ تعنى أن التعبير إنما يكون بالنسبة إلى مشاهد

---

(1) تشارلس هارتشورن: فلسفة الإحساس وسيكولوجيته ص ١٨٦
Charles Hartshorne: The Philosophy and Psychology of Sensation.
وقد اقتبس هذا النص توماس Tomas، فى المرجع المشار إليه من قبل ص ١٤٠.

– ولابد لها من أن تدفع نظرة ثمن النسبية. إذ لا بد لها أن تواجه النتائج الخطيرة التى يبدو أنها تترتب على هذا الرأى المتعلق "بالتعبير".

فلنتأمل ما يستتبعه الفرض القائل إنه كلما اختلفت الصفات التعبيرية فى التجربة الجمالية. اختلف "الحد الأول" بدوره. إن أ يقول "هذا العمل مرح". و ب يقول "لست أجده كذلك. بل هو يبدو لى حزينا". فإن كان الفرض صحيحا، فإنهما لا يتحدثان عن الشيء "نفسه" على الإطلاق. بل إنهما يكتفيان بسرد مشاعرهما الخاصة. فعندما يقول كل منهما "العمل كذا.. " يكون معنى "العمل" مختلفا. فهو يدل على ألوان ترى بطريقة مختلفة. وعلى أصوات تسمع بطريقة مختلفة. الخ.

ولكن لنفرض أن الحد الأول ظل على ما هو عليه بالنسبة إلى أ و ب. عندما تكون الخصائص التعبيرية مختلفة بالنسبة إلى كل منهما. فإذا كان ما يعبر عنه عمل معين جزءا من تركيب كلى، فسيظل العمل الكلى مختلفا فى كل حالة.

ولهذا الرأى نتائج منطقية مؤسفة: فما نسميه عادة "بالعمل الفنى" يصبح مفككا إلى عديد من الموضوعات الإدراكية المختلفة. ولا يمكن أن يتفاهم أ و ب، مادام لا يتحدثان عن شيء واحد. فحديثهما عن الفن أشبه بتلك المحادثات التى يصف فيها شخص مرضه الخاص، ويتحدث فيها الآخر عن دائه هو. ولا يمكن أن يدور أى خلاف حول العمل الفنى. فحكم القيمة الجمالى "هذا العمل جميل" ليست له صحة "موضوعية" إذ أنه لا يشير إلا إلى العمل كما يبدو للمتحدث. ولكنا عندما نقدر الأعمال الفنية وننقدها، نريد أن نتحدث عن شيء "عام"، شيء يشارك فيه الكثيرون[1].

ذلك إذن هو المأزق الكبير يوقعنا فيه "التعبير". فالصور، والحالات النفسية، والأفكار التى يعبر عنها عمل ما، تشيع فيه الحياة وتضفى عليه "معنى"، كما نقول عادة. ويبدو فى نظر المدرك الجمالى أن الدلالة التعبيرية "موجودة" فى العمل مثلما يوجد فيه أى شيء آخر. ومع ذلك فإن تحليل معنى "التعبير" يبين أنه ليس "موجودا" بالمعنى الصحيح فى العمل، مثلما يوجد الارتفاع الصوتى فى فقرة

---

(1) دجلاس مورجان "مفهوم التعبير فى الفن" (مقال). ص ١٥٦ وما يليها.
Douglas N. Morgan: "The Concept of Expression in Art", in "Science, Language and Human Righis" (Univ. of Pennsylvania Press, 1952).

موسيقية من النوع "الشديد القوة Fortissimo" أو تصوير صلب المسيح فى لوحة. ومما يؤيد ذلك. فى الميدان التجريبى. التباين الهائل بين الناس حين يحكى كل منهم ما "يعبر عنه العمل بالنسبة إلى". فيبدو أن القدرة التعبيرية شىء يضيفه كل شخص من عنده. وعلى ذلك فلو عدت جزءا من العمل. لما أصبح فى استطاعتنا الكلام عن "العمل". وإنما عن كثرة لا متناهية من الأعمال فحسب. ومن المؤكد أننا نستطيع أن نواصل ممارسة التعبير فى تجربتنا كما كنا نمارسه من قبل. فهذا أمر لن يوقفه التحليل. ولن يستطيع أن يوقفه. ولكن يبدو عندئذ أن تقدير "العمل ذاته" ونقده لا يعودان ممكنين.

فلا بد إذن أن تكون لدينا الآن تحفظات جادة حول مفهوم "التعبير". بل ينبغى أن نتساءل: هل يحق لنا أن نستمر فى استخدام هذا المفهوم أصلا. إن كان هذا هو ما يؤدى إليه؟

* * *

ولكن من الجائز ألا تكون النتائج المترتبة على "التعبير" هدامة إلى هذا الحد. فمن الصحيح أن الناس "يرون" و "يشعرون" بأشياء مختلفة إلى حد لا نهائى فى العمل الفنى الواحد. وبالفعل نجد أن سيمفونية بيتهوفن الخامسة "ترضى كل الأمزجة وتفى بكل الشروط". وما هذا إلا مثل للحقيقة المألوفة. القائلة إن الناس ليسوا سواء. وميزة الأعمال الفنية هى أنها تتيح للناس مجالا فسيحا يمارسون فيه خيالهم وينطلقون بمشاعرهم.

ومع ذلك فليس من الضرورى أن نسلم بأن أية تجربة، وكل تجربة. تكشف بنفس المقدار عن المضمون التعبيرى للعمل. فما يعبر عنه العمل للمشاهد يبدو له متضمنا فى العمل. وهذا هو بعينه معنى "التعبير". غير أن تجربته ليست إلا نقطة البداية فى الاهتداء إلى ما يعبر عنه العمل. فلا بد من التفكير فى التجربة واختبارها. وقد رأينا أن بعض الارتباطات "خارجة عن الموضوع" بالنسبة إلى العمل. ولو استمع "صديق الآنسة موزيباخ الشاب" إلى السيمفونية بأكملها بوصفها أنشودة حب واحدة طويلة إلى الآنسة موزيباخ. لما كان علينا أن ننظر إلى طريقته هذه على

أنها هى الحقيقة فيما يتعلق بسيمفونية بيتهوفن الخامسة. وإذن. فلنميز بين القدرة التعبيرية للموضوع الجمالى وبين المضمون التعبيرى للعمل الفنى.

إن هناك بالفعل. على أية حال. عملا فنيا يمكن دراسته ومعرفته "على نحو مشترك". ولا بد أن يطبق الإدعاء القائل إن "العمل يعبر لى عن كذا" على هذا العمل. هل توصل المدرك حقا إلى المضمون التعبيرى للعمل؟ إن المضمون التعبيرى يرتبط بالمادة الحسية للعمل. وبتنظيمه. وبما يمثله العمل. ويتوقف على ذلك كله. فإذا أردنا أن تكون العبارة المتعلقة بما يعبر عنه العمل صحيحة. فلا بد أن نثبت أن لها أساسا فى العمل. وقد يبين التحليل أن زعم المدرك ليس صحيحا بهذا المعنى. فمن الجائز أن البناء الشكلى لم يفهم فهما كاملا - ولعلنا نذكر من الفصل السابق مدى التعقد الذى يمكن أن يتصف به العمل الفنى، كما أن أذن المستمع قد لا تكون حساسة. وقد لا تكون عينة حادة. بحيث تفوته سمة معينة من سمات السطح الحسى؛ وربما كان قد أساء فهم الموضوع الذى يمثله العمل، نظرا إلى نقص فى معرفته. وكثيرا ما يكون فى إمكاننا أن نبين للشخص أن "قراءته" للعمل مشوهة فى جانب معين، أو أن شيئا معينا قد "فاته". ونحن نفعل ذلك بأن نشير إلى السمات الموضوعية للعمل. ولو كان قد شعر فى تجربته بصور وانفعالات وأفكار معينة أثناء إدراكه للعمل، لكان قد شعر بها فى تجربته. ولانتهى الأمر عند هذا الحد. ولكن هذه الصور والانفعالات والأفكار لا يمكن أن تنسب إلى العمل بطريقة مشروعة. بوصفها مضمونه التعبيرى، إذا أمكن إثبات أنه "أساء قراءتها".

لقد رأينا منذ قليل أن التعبير عن الحركة فى صورة فوتوغرافية يتوقف على "القوى" التى يطلقها الأنموذج البصرى. وتحليل مثل هذا الأنموذج إنما هو تحليل لصفات فى العمل تتميز بأنها "عامة أو مشتركة". وعلى هذا النحو يمض النقد الفنى. فها هو ذا تحليل للوحة بيكاسو "كوب البيرة" (انظر اللوحة رقم ٢٦)، وهى عمل مبكر من أعمال "الفترة الزرقاء" التى تصور شخصية واحدة فى "طيف وحدتها" "إن التأثير المكانى خاضع لنظام ثنائى الأبعاد تماما؛ فالافتقار الزاهد إلى كل عوامل الجاذبية التصويرية، والاقتصاد فى الوسائل، يؤدى إلى تأكيد التعبير عن الحالة الداخلية. أما عن التكوين نفسه، فإن من السمات المميزة بوجه خاص.. تلك

التشويهات التى يعد من أسبابها الافتقار إلى المنظور المكانى. ولكن هذه التشويهات تخدم الأغراض التعبيرية. كما هى الحال فى تلك اليد المرنة. التى لا رسغ لها. والتى تمسك بكوب البيرة. والألوان الوقور - كالسترة الزرقاء الداكنة على خلفية زرقاء. والشعر البنى الباهت. والكوب الرمادى - تتمشى تماما مع الأشكال المتقشفة. وتؤكد التعبير عن النقاء الأصيل"[1]. هذا التحليل للمضمون التعبيرى يلجأ إلى إظهار العناصر التى يمكن ملاحظتها على نحو مشترك فى العمل - وهى التكوين. واللون. إلخ.

ولما كان المضمون التعبيرى مبنيا على العناصر الأخرى للعمل. فإنه لا بد أن يكون فريدا مثلما يكون العمل ذاته. ومع ذلك فالأرجح أن يجد "صديق الآنسة موزيباخ الشاب" أن أية قطعة موسيقية تعبر عن جمال الآنسة موزيباخ. فالحب له قدرة على الانتشار فوق كل الموضوعات المحيطة ببيئة المرء. وإضفاء زخرف زاه عليها. وعلى ذلك فالأرجح أن تكون سيمفونية تشايكوفسكى الخامسة. لو أنه استمع إليها. "معبرة" فى نظر هذا الشاب. عن نفس ما تعبر عنه سيمفونية بيتهوفن الخامسة تقريبا. ولسنا نود أن نقلل من قدر الحب، ولكن هذا يدل على أن تجربة هذا الشاب ليست مرشدا يعول عليه فى الوصول إلى المضمون التعبيرى . وفضلا عن ذلك فليس من المستبعد أن يجد أن سيمفونية بيتهوفن الخامسة كلها - سواء منها الحركة البطيئة الشاعرية والحركة المتوثبة - تعبر على نفس النحو عن جمال الآنسة موزيباخ ، وفى هذه الحالة بدورها تكون تجربته مشكوكا فيها.

وإذن فالارتباطات الشخصية والخاصة تماما لها خطورتها. فمن الممكن أن تصبح "مندمجة" فى العمل الفنى. وكما رأينا من قبل. فهذه الظاهرة ليست وقفا على التجربة الجمالية، ولكنها تؤدى فى أغلب الأحيان إلى تشويه إدراكنا للعمل. ولو شئنا أن نظل على إخلاصنا للعمل، لكان الأفضل أن نقتصر على تلك الارتباطات الموضوعية التى يشار إليها فى داخل العمل نفسه. وهذه الأخيرة تشمل رموزا حضارية مثل المسيح على الصليب. وارتباطات طبيعية كالربيع والميلاد الجديد،

---

(1) فيلهلم بوك وجيمى سابارتيز :بيكاسو. ص١٢٣.

Wilhelm Boech and Jaime Sabartes: Picasso (N. Y., Abrams, 1955).

ومواضعات أسلوبية كالمقام الصغير أو "القفلة" الهابطة. وكثيرا ما يقدم الفنان ذاته معنى مميزا معينا للرمز. يعمل على توسيعه فى داخله العمل. كالحوت الأبيض فى "موبى ديك". والمفاتيح فى رواية "يوليسيز" لجويس.

وعلى ذلك فليس من الضرورى أن يكون التعبير "إسقاطا" على العمل لأية ارتباطات قد يتصادف أن أجلبها معى. فمن الممكن إثبات أن له أساسا فى المادة المشكلة. ولنقل مرة أخرى إن "الحد الأول" ليس. كما يقول سانتيانا. "شيئا محايدا فى ذاته". بل إن فيه شيئا يمكن الإشارة إليه والاشتراك فى إدراكه. يملك بفضله مضمونا تعبيريا. ولهذا السبب كان فى استطاعتنا أن نتحدث. بطريقة مفهومة. عن المضمون التعبيرى للعمل. لا عن الحالات والأفكار التى مررنا بها فى تجربتنا فحسب. وكان فى استطاعة التقدير والنقد أن يرتكزا على شىء ليس "شخصيا" خالصا. وعلى ذلك فإن ما يهمنا إدراكه هو أن عبارة "هذا هو ما يعبر عنه العمل لى" (وهى عبارة تقال فى كثير من الأحيان بلهجة فخور وبطريقة قطعية. وكأن المرء يقول لمن يحادثه: أتحداك أن تخالفنى!) ليست حاسمة. ولا تبرر نفسها بنفسها. من حيث هى عبارة متعلقة الموضوع الفنى.

وليس معنى كلامى هذا على الإطلاق أن من السهل القيام بتحليل المضمون التعبيرى، بل إن العكس هو الصحيح. كما لا أود أن يفهم من كلامى أن هناك مضمونا تعبيريا واحدا، لا ثانى له. هو الذى يمكن الاهتداء إليه فى أى عمل بعينه. فالأعمال الفنية أغنى، ودلالتها أكثر تعددا. من أن تسمح بذلك. وما زال أمامنا أن نقول الكثير فى هذه الأمور حين نصل فيما بعد إلى مشكلات التقدير والنقد[1].

وها هو ذا ما حاولت القيام به: فقد بدا لنا، قبل صفحات قلائل، أن مفهوم "التعبير" قد أدى بنا إلى طريق مسدود. وكان هذا الطريق هو النتيجة التى أسفرت عنها الحجة اللغوية - القائلة إن العمل الفنى لا يصح أن يقال عنه، بالمعنى الصحيح، إنه "يتضمن" سمات تعبيرية - وكذلك الحجة التجريبية - القائلة إن العمل الفنى يعبر عن أشياء مختلفة للناس المختلفين. وقد بدا أن هاتين الحجتين الوثيقتى الارتباط تؤديان إلى النتيجة القائلة إن المرء يكاد يستطيع أن يقول أى شىء

(١) انظر الفصل الخامس عشر فيما بعد.

عن "التعبير" ويظل بمنأى عن النقد. ولكنى حاولت أن أبين أننا نستطيع تجنب هذا الطريق المسدود إذا التجأنا إلى العمل الفنى الذى يتصف بأن له وجودا "مشتركا بين الأشخاص" أو "موضوعيا". فالسمات التعبيرية ليست "محلقة فى الهواء". بل إن لها جذورا متأصلة فى الأوجه المادية والشكلية والتصويرية للعمل. فهذه العوامل الأخيرة، عندما تحلل، تقدم شواهد تساعد على نسبة المضمون التعبيرى إلى العمل. وكثيرا ما تتيح لنا هذه الشواهد أن نقول إن العبارات البادئة بالقول: "العمل يعبر عن .. " لا تقوم على أساس متين. فقد كانت للناس إزاء الموضوعات الفنية، وستظل لهم دون شك، تجارب انفعالية وتخيلية لا حدود لتباينها. وتلك حقيقة لا يستطيع أحد إنكارها. ولكن نتائج هذه الحقيقة ليست شاملة إلى الحد الذى قد يظن لأول وهلة. فلن تكون هذه النتائج شاملة إذا أمكن القيام بتمييز بين القدرة التعبيرية للموضوع الجمالى وبين المضمون التعبيرى للعمل الفنى.

على أن من الجائز ألا أكون قد نجحت فى إظهار هذا التمييز. بل من الجائز أنه ليس ثمة مخرج من المشكلات التى يثيرها الكلام عن "التعبير". وعلى أية حال فإن هذه المشكلات موضوعات ينصب عليها اهتمام علم الجمال فى وقتنا الراهن. والواقع أن الباحثين فى علم الجمال لم يبدوا فى أى وقت من الاهتمام بلفظ ظل يستخدم على نطاق واسع، وبطريقة غير نقدية، طوال كل هذا الوقت قدر ما يبدونه الآن بلفظ التعبير. ولن يزعم أحد أنه قد تم الوصول إلى إجابة يقبلها الجميع. ولكن مناقشتنا ستكون قد أدت الغرض المقصود منها إذا جعلت القارىء واعيا بالمشكلات الأساسية فى هذا المجال، وإذا جعلته أكثر حرصا فى استخدامه لهذا اللفظ الذى ليس فى حقيقته بريئا كما يبدو - لفظ "التعبير".

* * *

وهناك مسألة أخيرة عن "التعبير" يمكن عرضها بمزيد من الإيجاز.

فكثيرا ما يستخدم الناس عبارة "العمل يعبر عن -" وكأنها حكم قيمة. فإذا كان العمل "معبرا بوضوح" كان جيدا من الوجهة الجمالية. وفى هذا الصدد نجد تشابها بين "التعبير" وبين "الشكل"، الذى يستخدم بدوره لفظا معبرا عن القيمة.

ولكن يبدو فى هذه الحالة أيضا أن الأفضل هو استخدام اللفظ بطريقة وصفية. وبعد ذلك نميز بين "الجيد" و "الردىء".

ألسنا نجد أن الأعمال الفنية الجيدة والرديئة معا معبرة من الوجهة الجمالية؟ أليست لها كلها قيمة بسبب قدرتها التعبيرية هذه؟ ولم تكون القطعة الموسيقية جيدة لأنها تعبر عن الحزن مثلا؟ ألا يمكن أن تكون رديئة من الوجهة الجمالية؟؛

إن من واجب أولئك الذين يستخدمون لفظ "التعبير" استخداما تقويميا — وهذا ما يفعله معظمنا فى هذه الأيام — أن يتدبروا فى هذه الأسئلة إذا شاءوا أن يكون كلامهم وتفكيرهم عن الفن واضحا. وأغلب الظن أن هناك سببا معقولا معينا لاستخدام لفظ "التعبير" على هذا النحو. حتى اء لم نكن شاعرين بهذا السبب بوضوح تام. فحين يكون العمل معبرا. تكون له — حسب تعريفه ذاته — دلالة أعظم مما يوحى به "منظره" الحسى وشكله. وبذلك يستحوذ العمل على اهتمامنا. وتكون الصور التى يوحى بها العمل، وكذلك الحالة النفسية والأفكار التى يثيرها، أشد استحواذا لأنها لا تعرض بطريقة مباشرة. فنحن نحس "بالمزيد" فيما ندركه. وهذا يؤدى إلى إثارة الخيال والانفعال والفكر، ونشعر بأنفسنا أكثر انشغالا بما يمر فى تجربتنا، وأقوى تنهبا إليه، مما يحدث عادة فى حالة التجربة غير الجمالية. فحين يكون "الحد الأول" متشبعا "بالثانى"، يكتسب الموضوع ثراء زاخرا لا يمكن أن يتوافر له لو كان الموضوع مجرد علامة على شىء متميز عنه.

ولا بد أن هناك شيئا من هذا القبيل فى أذهان من يستخدمون لفظ "التعبيرى" بوصفه لفظا معبرا عن القيمة. ولكن لو كان الأمر كذلك، لما كان التعبير ذاته هو معيار القيمة الجمالية . فالتعبير تكون له عندئذ قيمة لأنه يعمل على استبقاء اهتمامنا بالعمل مثلا. وفى هذه الحالة يكون الاهتمام بالعمل أو الاستغراق فيه هو معيار القيمة. أو قد يكون التعبير ذا قيمة لأنه يسهم فيما يسميه برنسون Berenson " تأكيد الحياة"، عن طريق إثارة ملكات الخيال والانفعال فينا. وبذلك "يشيع الأمل والحماس فى إحساسنا بالحياة. ونعيش حياة أعمق وأعظم نضارة، لا

من الوجهة المادية فحسب، بل من الوجهة المعنوية والروحية أيضا، ونحاول بلوغ أعلى قمم قدراتنا"[1].

والواقع أن من المحال أن نفسر كيف يمكن أن يكون العمل الواحد "معبرا" و "رديئا" فى آن واحد ما لم يكن التعبير مختلفا هو ذاته عن معيار القيمة. فلو كان الأمر على خلاف ذلك، لكان هذا القول متناقضا. وهكذا يبين التفسير مثلا أن العمل، وإن كان معبرا، فإن ما يعبر عنه لا يستطيع استبقاء اهتمام المشاهد. وبعبارة أخرى فإن أولئك الذين يتحدثون عن "التعبير" يفترضون مقدما معيارا للقيمة ينبغى عليهم أن يتبينوه لأنفسهم ويصوغوه بوضوح.

هذه النتيجة ترتكز على حقيقة أخرى. فعلينا ألا ننسى أن المضمون التعبيرى ليس إلا بعدا واحدا للعمل الفنى. والعمل الفنى الكامل هو الذى يكون جيدا أو رديئا من الوجهة الجمالية. فعندما نعزو إليه قيمة (بمعنى ما)، فلابد لنا من أن نتحدث عن المادة والشكل، بالإضافة إلى التعبير. ذلك لأن المضمون التعبيرى لا يكون ذا قيمة إلا لأن الشكل ينظمه ويهذبه. ولو كان الشكل مضطربا، لما كان مجرد التعبير عن صور وانفعالات وأفكار أمرا يثير اهتمامنا، بل لكان العكس هو الصحيح. ذلك لأن للمادة الحسية والموضوع الذى يعالجه العمل الفنى أهميتهما بدورهما. وعلى ذلك فإن التعبير ليس كل شىء، فلا يمكن إذن أن يكون هو مبدأ القيمة فى الفن. ولو ظننا أنه كذلك لكان فى هذا تشويه شديد لطبيعة الموضوع الفنى. لك لأنه إذا كانت دراستنا لتركيب الفن قد علمتنا شيئا، فهو أن المادة، والشكل، والتعبير، متساوية فى الأهمية، ويعتمد كل منهم على الآخر، وأن من المحال فهم أى من هذه العناصر أو تقديره إلا فى داخل الكيان الكلى الموحد الذى هو العمل الفنى.

---

[1] "علم الجمال والتاريخ"، ص ١٥٠ Aesthetics and History.

المراجـــع

(ه) ريدر: مرجع حديث فى علم الجمال.ص ٢٥٨ – ٢٨٢.

(ه) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال. ص ٢٣٤ – ٢٣٩ ، ٣٦٨ – ٣٨٦.

(ه) فيتس: مشكلات فى علم الجمال. ص ١٨٦ – ٢١٧، ١٠٤ – ٤١٧، ٤١٩ – ٤٥٤.

– آرنهيم، رودلف: الفن والإدراك البصرى. الفصل العاشر.
Arnheim, Rudolf : Art and Visual Perception. (Univ. of California Press, 1954).

– بوسما: "نظرية الفن بوصفه تعبيرا" (مقال).
Bouwsma, O. K. : "The Expression Theory of Art", in: "Philosophical Analysis", ed. Black. (Cornell U. P., 1950) PP. 75 – 101.

- ديوى: الفن بوصفه تجربة.الفصل الخامس.

- جوتشوك :الفن والنظام الاجتماعى.الفصل السادس.

- هوسبرز: المعنى والحقيقة فى الفنون.الفصل الثالث.

- ريد، ل. أ.: دراسة فى علم الجمال. الفصول ٢ – ٤.
Reid, L. A.: A Study in Aesthetics. (N. Y., Macmillan, 1954).

- سانتيانا: الإحساس بالجمال.الباب الرابع.

- توماس، فنسنت، مورجان، دوجلاس: "مفهوم التعبير فى الفن"(مقال).
Tomas, Vincent and Morgan, Douglas: "The Concept of Expression in Art", in "Science, Language and Human Rights". (Univ. of Pennsylvania Press, 1952). PP. 127 – 165.

أسئلة

١- هل تعتقد أن العمل الفنى يمكن أن يكون ذا قيمة جمالية دون أن يكون معبرا؟ اشرح إجابتك.

٢- قيل فى هذا الفصل إن الحديث عن "التعبير" قد يجعل من المستحيل على الناس المختلفين أن يتحدثوا عن "نفس العمل الفنى". هل يتحتم أن تكون هذه النتيجة بالغة الضرر؟ وهل تقبل أن يتحدث النقاد جميعا عما يعبر عنه العمل "لى"؟ ناقش.

هذه المشكلة تثير المشكلة الأخرى المتعلقة "بموقع العمل الفنى"، أى ما إذا كان العمل يعرف على أساس الموضوع الفيزيائى، أو استجابة مدرك واحد، أو فئة من الاستجابات المتماثلة، الخ .. اقرأ بحث مانويل بيلسكى Manuel Bilsky بعنوان "أهمية تحديد موقع الموضوع الفنى".

"The Importance of Locating the Art Objesct", Phil. and Phen. Research, XIII (1953) PP. 531 – 536.

٣- كيف ترتبط مشكلات "التعبير" بمشكلة "الارتباط بالموضوع من الوجهة الجمالية" (القسم الخامس من الفصل الثانى)؟ هل هذه المشكلات واحدة بالضرورة؟ ناقش.

٤- ادرس لوحة بيكاسو (اللوحة رقم ٢٦) المشار إليها فى ص (٣٩٢). هل توافق على التحليل النقدى الذى اقتبس فى ذلك الصفحة؟ وإن لم تكن، فعلى أى نحو تريد تغييره؟

٥- اقرأ مقال "بوسما" المذكور فى قائمة المراجع. أى الجوانب فى معنى "التعبير" يوضحه هذا المقال؟ وهل توجد أية مشكلات متعلقة بهذا المفهوم، نوقشت فى الفصل ولكن لم يتناولها "بوسما" بالبحث؟



الباب الرابع

ثلاث مشكلات في علم الجمال



الفصل الحادى عشر
القبح فى الفن: التراجيديا والكوميديا

تكوّن المشكلات التى كنا نعالجها حتى الآن أساساً لكل نظرية جمالية. فالإجابات التى نقدمها عن السؤلين: "ما الإدراك الجمالى"؟ "وما الذى يميز الفن الجميل؟" تتضمن تحليلا للمفاهيم الأساسية المستخدمة فى دراستنا. وتحديداً للميادين الرئيسية فى هذه الدراسة. ولا بد أن تكون هذه الإجابات فى متناول أيدينا قبل أن يتسنى لنا بحث مشكلات هذا الفصل والفصلين التاليين. أعنى المشكلات الآتية: هل يمكن أن يكون الفن قبيحاً. وإن كان الجواب بالإيجاب. فهل يمكن أن تكون له قيمة جمالية؟ وهل الفن مصدر "للحقيقة"؟ وهل يمكن، أو ينبغى. الحكم على الفن أخلاقياً؟

١- مقولات القيمة الجمالية:

يتفق الجميع على أن الأعمال الفنية "جيدة أو "قيمة" بمعنى ما. فهى من الأشياء التى تجعل الحياة جديرة بأن تعاش، شأنها شأن نور الشمس، والطعام الجيد، والحب. عندما يكون العمل الفنى وحدة منظمة، ويكون إلى جانب ذلك مشحوناً بالانفعال والوجدان، يكون تقديرنا له رفيعاً بحق، ولا نكاد نجد ما هو أنفس منه.

وهناك ألفاظ كثيرة متباينة تُستخدم من أجل إضفاء قيمة على الموضوعات الفنية. صحيح أننا نستطيع استخدام الألفاظ الشائعة فى كلامنا العادى عن القيم، كقولنا "هذا العمل جيد" و"هو أفضل من ذاك العمل" الخ. غير أن معظم الأوصاف التى نستخدمها يقتصر انطباقها على مجال تقدير الفن. وهى تختلف تبعاً لدلالتها على القيمة أو انعدام القيمة، "كالجميل" و "القبيح"، أو على درجة القيمة، "كالعظيم" أو "الرائع فى مقابل "اللطيف" أو "الخلاب"؛ أو تبعاً لنوع القيمة التى تدل عليها هذه الألفاظ، "كالجليل" و"الهزلى (الكوميدى)" و "التعبيرى".

* * *

ولا جدال فى أن الألفاظ الرئيسية فى لغة القيمة الجمالية هى "الجميل" و"القبيح". ولقد كان الرأى التقليدى يعدّ هذين اللفظيين ضدين يدلان، فيما بينهما، على جميع الموضوعات الجمالية. "فالجميل"، فى أحد معانيه الشائعة، يدل على الأشياء التى نستمتع بإدراكها، أو نشعر بجاذبيتها عندما ندركها. على حين أن "القبيح" يدل على الأشياء الكريهة أو المنفّرة. أما النظريات التى تفهم الجمالى من خلال خصائص شخصية "كالانسجام" أو "الوحدة العضوية" (بدلاً من أن ترى فيه موقفاً من مواقف الإدراك الحسى) فتستخدم لفظ "الجميل" للدلالة على وجود مثل هذه الخصائص، "والقبيح". للدلالة على غيابها. وفى كثير من الحالات التى كان يُنظر فيها إلى هذين اللفظين على أنهما شاملان لكل موضوعات الدراسية الجمالية. كانت هذه الدراسة ذاتها تعرّف بأنها "نظرية الجمال والقبح".

ومع ذلك، فعلى الرغم من أننا مازلنا فى حديثنا المعتاد نستخدم اللفظين على هذا النحو فى كثير من الأحيان، فإنهما قد فقدا إلى حد بعيد دورهما التقليدى فى لغة علم الجمال، إذ يكشف لنا التحليل عن وجود غموض واشتراك لفظى يستحق النقد فى معنى "الجميل" و "القبيح"، ويبين أن من المستحيل اتخاذهما مقولتين رئيسيتين جامعتين مانعتين للقيمة الجمالية. بل أن بعض الفلاسفة، كما سنرى فيما بعد، يكاد يذهب إلى حد استبعاد هذين اللفظين تماماً من ميدان علم الجمال.

إن أول نقص واضح فى لفظ "الجمال" هو ما ينطوى عليه من اشتراك وخلط. ففى كثير من الأحيان ظل هذا اللفظ يستخدم، فى اللغة العادية المألوفة، وكذلك فى التفكير النظرى الاستطيقى(١)، للدلالة على الموضوعات ذات القيمة الاستطيقية. وفى هذه الحالة يكون المعنى المقصود منه هو ذاته معنى "القيمة الاستطيقية". غير أن اللفظ يستخدم أيضاً بمعنى أقل اتساعاً، مما يؤدى إلى اشتراك وخلط فى لفظ "الجمال". هذا المعنى الأضيق تفرضه علينا الموضوعات التى يتضح أن لها قيمة استطيقية، وإن كنا نتردد فى وصفها "بالجميلة". فبعض الأشياء أقل شأناً

---

(١) كان من الضرورى استخدام لفظ "الاستطيقا" فى هذا الفصل حتى لا يختلط الأمر على قارىء الترجمة العربية بين "علم الجمال" وبين لفظ الجمال كما ينتقده المؤلف. "المترجم"

أو أصغر نطاقاً من أن يستحق صفة قوية التأثير مثل صفة "الجمال"، وإنما هو أقرب إلى أن يكن "لطيفاً" أو"خلاباً"، وربما "بديعاً". وفى الطرف المضاد نجد تلك الموضوعات التى هى "أكثر من " جميلة، نظراً إلى فخامتها وعظمتها. وهنا نستخدم لفظ "الجليل"، الذى سنشرح معناه بعد قليل. ومن ناحية أخرى فإن النكتة المضحكة أو استعراض الأداء البارع قد يبعث فينا لذة استطيقية. ولكن صفة "الجمال" تبدو غير منطبقة على هذا المجال على الإطلاق. وأخيراً فإن هذه الصفة تبدو أبعد ما تكون عن الانطباق عندما نهتدى إلى قيمة استطيقية فى أشياء قبيحة بمعنى ما. ألا يجد التأمل الاستطيقى رضاء فى لوحة جويا "أهوال الحرب" وفى تمثال رودان "المحظية العجوز" وفى الدراسات الأدبية عن الحالات المرضية الشاذة وحالات الانحلال، وفى المؤلفات الموسيقية القريبة العهد، التى تستخدم تنافرات ونشازات صوتية تصدم الآذان؟

إن "الجمال" بمعناه الضيق، لا يدل إذن إلا على واحد من بين عدة أنواع من القيمة الاستطيقية. ويؤدى تحليل اللفظ إلى التمييز بين هذا المعنى وبين المعنى الأوسع، الذى ينصب على الجنس الشامل (أى "القيمة الاستطيقية ذاتها"). وهكذا تم الكشف عن الاشتراك والخلط اللفظى الكامن فى طريقة الحديث غير النقدية. ولكنا نجد أنفسنا الآن إزاء مشكلة، الغموض: فإذا أخذنا لفظ "الجمال" بمعناه الضيق، فما هو بالضبط ذلك الذى يميز هذا النوع من القيمة الاستطيقية عن بقية الأنواع؟

ليس من السهل التخلص من غموض لفظ " الجمال" بمعناه الضيق. فلو أتينا بتعريف محدد قاطع لما استطاع أن يعبر عن مرونة معنى هذا اللفظ فى لغتنا اليومية. ولكن يبدو على أية حال أن اللفظ يدل على بعض المعانى الآتية أو كلها: الجاذبية أو الطرافة الحسية، التعقد الشديد نسبيا فى الموضوع، القيم الشكلية الواضحة، الموضوع السار أو المفيد من الوجهة الإرشادية، الطابع التقليدى للموضوع، والشكل، والمعالجة. فإن كان هذا صحيحا، فمعنى ذلك أن اللفظ يدل على عدد كبير من الخصائص التى لا تتمثل كلها فى تلك الموضوعات المسماة "بالجميلة". وهناك قدر

غير قليل من الشك فى أن تكون هذه الخصائص متمثلة فى موضوع بعينه. فمتى يكون الموضوع، مثلاً، "معقداً" لا "بسيطاً"، و"تقليدياً" لا "خارجاً عن التقاليد"؟

والآن، نستطيع أن نفهم لماذا لم يعد للفظ "الجمال" دور بارز فى النظرية الجمالية. فقد حلت محل اللفظ، فى معناه العام الشامل، عبارة مثل "القيمة الاستطيقية". ولما كانت هذه المقولة حيوية بالنسبة إلى أى مذهب فى علم الجمال، فمن الضرورى بحثها بشىء من التفصيل، وتعريفها على أوضح نحو ممكن. وهذا ما تحاول أن تفعله كل نظرية من نظريات الفن التى درسناها من قبل. غير أن هذا لا يصدق على "الجمال" بمعناه الضيق. فمن الجدير بالملاحظة أن كثيراً من الباحثين المعاصرين فى الاستطيقا يكتفى بأن يمر على هذه المقولة مر الكرام، أو يتغاضى عنها تماماً، إذ أنها لما كانت واحدة من بين مقولات أخرى غيرها، فإنها ليست بذات أهمية أساسية. والكثيرون يشاركون الأستاذ "لى Lee" رأيه القائل أن "أفضل استخدام للفظ "الجمال" هو ذلك الذى لا يدل فيه إلا على جزء من المجال العام للقيمة الاستطيقية، وليس من الضرورى تحديد نطاق هذا الجزء بدقة، بل إن من الممكن تركه غامضاً بدرجات متفاوتة"[1].

وهكذا طرأ تحول هائل على مقولة الجمال. ولكن هناك تغيراً أعظم طرأ على معنى لفظ "القبيح" وأهميته بوصفه مقولة استطيقية.

* * *

إن التحول يبدأ، كما ذكرت من قبل، عندما يضطر الناس إلى النظر إلى بعض الموضوعات على أنها قبيحة وذات قيمة استطيقية فى نفس الآن. فهم يجدون أن بعض الأشياء ليست جميلة بأى معنى مألوف، ولكنها مع ذلك طريفة أو تجذب الانتباه. ولعل أبرز أمثلة هذه الظاهرة وأكثرها يوجد فى فن القرنين الأخيرين، الذى عمل على توسيع نطاق الإدراك الحسى الاستطيقى إلى أبعد حد. غير أن من الخطأ، من وجهة النظر التاريخية، أن يتحدث المرء فى هذا الصدد عن الفترة الأخيرة وحدها. ذلك لأن أرسطو، وهو من أقدم فلاسفة الاستطيقا، رأى أن القبح أساسى

---

(١) الإدراك الحسى والقيمة الاستطيقية ص ٩٨.

Lee: Perception and Aesthetic Value.

للكوميديا[1]. وطوال تاريخ الفن، كان هناك فنانون، كالمصور هيرونيموس بوش Hieronymous Bosh حوالى ١٤٥٠ - ١٥١٦) قاموا، عند تصويرهم لرؤيا شخصية حية، بتجسيد العنصر الشيطانى وجو الموت والمقابر فى فنهم. ولقد عبر الباحث الاستطيقى زولجر Solger عن المفهوم الشائع للقبح بقوله: "القبيح.. مضاد إيجابيا للجميل. ولا يمكننا إلا أن نعدهما متنافرين تماماً"[2]. ولكن إذا كان مدلول "القيمة الاستطيقية" يشتمل على الفن القبيح. فعندئذ لا يكون القبح "مضاداً" للجمال بمعناه العام. بل يكون نوعاً من أنواعه. كما أنه ليس "مضاداً" للجمال بمعناه الضيق. إذ أنهما صنوان، من حيث هما نوعان. ضمن أنواع أخرى. للقيمة الاستطيقية.

غير أن القارىء قد يرفض قبول هذه النتيجة. فهل من المعقول أن نتصور الجمال والقبح على هذا النحو؟ أليسا ضدين "متنافرين" تماماً، كالحق والباطل؟، أو الصواب والخطأ؟

إننا نسلّم بأن الحديث عن القبح" بوصفه نوعاً من الجمال، أو صنواً للجمال، له وقع غير مألوف على الآذان. غير أن كل ما يعنيه ذلك هو أن الاستخدام المقترح لا يتمشى مع الطريقة التى اعتدنا أن نستخدم بها هذين اللفظين. ومع ذلك فإن عاداتنا اللغوية ليست ثابتة لا تقبل الصحيح، بل قد يكون من الضرورى تغييرها عندما تكون هناك أسباب وجيهة لتعديل المعانى الشائعة. فلنختبر الأسباب التى تدعو إلى هذا التعديل بمزيد من الدقة.

° ° °

أن التغير فى المعنى يحدث، من الوجهة التاريخية، بالتدريج، وهو أمر متوقع. بل إنه كان إلى حد بعيد نتيجة لتطور مقولة أخرى فى الفكر الاستطيقى، تجمع بينها وبين القبح أوجه شبه هامة، وأعنى بها مقولة الجلال Sublimity.

وعلى الرغم من أن معنى "الجليل" قد نوقش منذ عهد بعيد يرجع إلى أيام الرومان القدماء، فإنه اكتسب أهميته، بوصفه مقولة استطيقية، لأول مرة فى القرن

---

(١) كتاب الشعر، ٥، ٧ - ٨.

(٢) اقتبس هذا التعريف برناد بوزانكيت فى كتابه "تاريخ علم الجمال" ص ٣٩٧.
Bernaed Bosanquet: A Hisy of Aesthetic. (N. Y., Meridian, 1957).

الثامن عشر. وهو يعبر عن نوع التجربة الشخصية التى وصفها جون دنيس Johen Dennis عند نهاية القرن الماضى. فى حديثه عن رحلته عبر جبال الألب. فهو يقول عن الصخور والمنحدرات الهاوية إنها بعثت فيه "رعبا بهيجاً، وسروراً مخيفاً، حتى أننى كنت أرتعد فى نفس الوقت الذى كنت أشعر فيه بلذة لا حدَّ لها"[1].

ومن الواضح أن أبرز سمات هذه التجربة هو المزج بين المشاعر الإيجابية والسلبية نحو الموضوع – أى "الرعب البهيج" الخ. فصاحب هذه التجربة لا يشعر ببهجة خالصة، متصلة بل يمتزج بهذه البهجة نفور وخوف، وهما غير بهيجين. ويتأكد هذا العنصر الأخير عند بيرك Burke، الذى وضع نظرية من أهم نظريات القرن الثامن عشر فى الجلال: "(إن الفزع) هو فى كل الأحوال قاطبة.. المبدأ المسيطر فى حالة الجلال"[2]. ولكن من الواضح أن هذه التجربة لو كانت تجربة "رعب" فحسب، لما كانت استطيقية: إذ أن من يمر بهذه التجربة سيطغى عليه عندئذ الاهتمام بسلامته الشخصية، وتتجه رغبته إلى القيام بسلوك علمى. ويدرك بيرك هذه الحقيقة، إذ يقول: "عندما يقترب الخطر أو الألم أكثر مما ينبغى، لا يمكن أن يبعثا فينا أية بهجة، بل يكونان مخيفين فحسب؛ أما عندما تفصلهما عنا مسافات معينة، ومع إدخال بعض التعديلات، فمن الممكن أن يكونا بهيجين، بل يكونان كذلك بالفعل، كما تشهد تجربتنا اليومية"[3]. والواقع أن رأى بيرك يجد تأييداً من وقائع تجربتنا عندما ندرك أشياء غير تلك التى تتصف بالجلال. فعندما نقرأ "رواية قتل بوليسية" مثيرة، ونجد فيها عبارات مثل: "وامتدت يد ببطء من وراء ستار الغرفة المظلمة و..." أو نشاهد "رواية رعب. سينمائية"، نستمع بخوفنا ويصبح جزءا من التجربة. ولكن حتى عندئذ، يؤدى الرعب إلى شعورنا بعدم الارتياح، وتكون التجربة الكلية مختلطة على نحو غير مألوف.

---

(١) اقتبس هذا النص صمويل مونك Samuel H. Monk فى كتابه: "الجليل: دراسة للنظريات النقدية فى إنجلترا فى القرن الثامن عشر"، ص ٢٠٧.
The Sublime A Study of Critical Theories in XVIIth Century England. (N, Y., Modern Languge Association of America).

(٢) اقتبسه مونك فى الكتاب السابق، ص ٩٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ٩١.

أما تجربة الجلال فأعقد من ذلك وأروع. ولعلنا نستطيع تلخيصها في كلمتين يتشابه وقعهما في الإنجليزية، وهما "المبجّل awful" و "الرهيب aweful". فخوفنا يقترن بشعور بالتسامي، كما هي الحال في التبجيل الديني. والموضوع الجليل، على خلاف "رواية القتل البوليسية" يتسم برحابة وروعة تطغى علينا. فهو يشعرنا بالرعب، ولكنه مع ذلك يزيدنا سمواً. وقد وصف "كانت" هذا الشعور في أواخر القرن الثامن عشر فقال: "(لما كان) الذهن لا يجتذبه الموضوع فحسب، بل ينفر منه دواماً في الوقت ذاته. فإن الرضاء الذي يبعثه الجليل لا ينطوي على لذة إيجابية بقدر ما ينطوي على إعجاب واحترام"[1].

فأي الموضوعات هي التي تستثير مثل هذه التجربة؟ لقد ضرب مفكرو القرن الثامن عشر في معظم الأحيان أمثلة لها من أشياء ضخمة الحجم – كالسماء الزاخرة بالنجوم، والبحر العاصف، وسلاسل الجبال. ومع ذلك فقد حدثونا أيضاً عن أشياء ليس لها مثل هذا الحكم، وإن كانت لها قوة هائلة، كالبراكين والأعاصير والشلالات[2]. وقد اقترح بيرك، عن حق تماما، فئة ثالثة من الموضوعات الجليلة، هي الموضوعات "الغامضة"، إذ أن الشعور بالرهبة يمكن أن يثيره ما هو خفي غامض. ومنذ القرن الثامن اتسع معنى "الجليل": فأشار أ. س. برادلي إلى أننا نتحدث عن "حب جليل" و "شجاعة جليلة"[3]. وفي هذه الاستعمالات الأخيرة تختفي فكرة "الحجم" بمعناها الحرفي تماماً.

وعلى أية حال فالجليل دائما يطغى علينا ويتحدانا. فقد يكون أكثر مما نستطيع إدراكه حسيا، كالسماء، أو أبعد عن فهمنا، "كالغامض"، أو قد يعلو على مفاهيمنا المألوفة للخير والشر، كالله. ولا يكفي أن يكون الموضوع كبيرا فحسب، كحجم الدين القومي للولايات المتحدة، أو غير مفهوم فحسب، كالتمرين الهندسي الذي يعجز الطالب عن حله، بل إن من الواضح أن الجليل أعقد من ذلك. فلا بد أن نشعر إزاء الموضوع بأننا خائفون أو مبهوتون، وأن نحس أيضا بأننا "ارتفعنا خارج أنفسنا" عند محاولتنا الإحاطة باتساعه أو بمعناه. فالجليل، من حيث هو

(1) نقد ملكة الحكم Critique of Judgment، ص ٨٣.

(2) تناظر هاتان الفئتان على التوالي، "الجليل الرياضي" و" الجليل الدينامي" عند كانت.

(3) "الجليل" في محاضرات أكسفورد في الشعر Oxfrd Lectures on Poetry ص ٤٤.

مقولة للتجربة الاستطيقية، يدل على مجموعة من التجارب المرتبطة فيما بينها، وإن لم تكن تجارب متماثلة. فعندما نستمع إلى قطعة "يوم النقمة Dies Irae" من "القداس الجنائزى" (Requiem) لفير دى، قد يسيطر علينا الشعور "بالفزع" إلى حد ينصرف معه المرء عن الموسيقى لو استمرت الأصوات القاصفة والإيقاع المخيف مدة أطول بكثير. وعندما يقرأ المرء رواية كافكا: الغامضة"، " المحاكمة"، يكون الشعور بالخوف أقل حدة، ولكنه ينتشر طوال استجابة المرء للمغامرات الشبيهة بالكابوس، التى يمر بها البطل. وعندما يفكر المرء فى تضحية المسيح بذاته من أجل الإنسان، لا يشعر بالخوف بقدر ما يحس بانفعال أو موقف آخر يرتبط به ارتباطاً وثيقاً - وهو ضآلتنا وضعفنا إزاء هذا الحب اللامتناهى. وفى هذه الحالة بدورها، يكون الشعور بالتسامى، أو ما يسميه برادلى "بتوسيع الذات self expansion "[1] أوضح مما هو فى التجارب الأخرى المتعلقة بالجلال.

والواقع أن تفكير القرن الثامن عشر، بتحويله انتباهه إلى الجليل، إنما كان يبرهن ضمناً على ضيق نطاق الجمال بوصفه مقولة للقيم. فالموضوع الجميل هو ذلك الذى يكتسب رضاءنا ويمنحنا البهجة. ولا يمكن أن يعد الشيء الباعث على النفور أو "الفزع" "جميلاً" بالمعنى المعتاد. وفضلاً عن ذلك فكثيراً ما تفتقر الموضوعات الجليلة إلى التناسق الشكلى والوحدة، اللذين يرتبطان عادة بالجمال. ومع ذلك، فثمة قيمة فى تجربة الجلال. وعلى ذلك فلا يمكن النظر إلى الجمال، كما رأينا من قبل، على أنه المقولة الوحيدة للقيمة الاستطيقية. ولكن من الملاحظ فضلاً عن ذلك أن مشاعر النفور والألم كانت تُعد فى العادة علامات القبح. فإذا كان الجليل الذى يثير بدوره هذه المشاعر، قد تأكد بوصفه مقولة للقيمة، فلم لا يكون القبح بدوره مقولة كهذه؟ ومن هنا كان من الأمور التى تسترعى الانتباه أن بيرك بدأ يخصص للقبح مكاناً بين المقولات الاستطيقيه[2]. ولقد كان مما شجع بقوة على السير فى هذا الاتجاه الفكرى، تعلق كثير من فنانى القرن التاسع عشر والقرن العشرين بالموضوعات المضحكة المنفرة، سواء فى الأدب وفى التصوير، والألتجاء على نطاق

---

(١) المرجع نفسه، ص ٥٢.

(٢) قارن مونك، المرجع نفسه، ص ٢٠٨.

واسع إلى أساليب موسيقية مثل الكروماتية Chromaticism[1]. والتنافر. وتلك أعمال لا يمكن رفضها فوراً ببساطة، إذ أنها لما كانت تبدو مرغوباً فيها من الوجهة الاستطيقية، وذلك فى نظر بعض المشاهدين أو المستمعين على الأقل، فلا بد من إيجاد مكان لها داخل النظرية الجمالية. وكما عبر عن هذه الفكرة فليسوف معاصر، فإن "الجمال بالنسبة إلى المفكر الاستطيقى يشتمل بالفعل على الجليل، والرهيب، والساخر، والمضحك. فلم لا يشتمل على القبيح أيضاً"؟[2].

* * *

ولكن، إذا كان الأمر كذلك، فماذا يكون مصير القبح بمعناه التقليدى؟ ألا توجد موضوعات رديئة من الوجهة الاستطيقية؟ ألا يوجد نقيض "للقيمة الاستطيقية"؟

نستطيع أن نجد فى تفكير كثير من مفكرى الاستطيقا المعاصرين نوعين من الإجابة عن هذه الأسئلة. وكلا النوعين يتضمن مراجعة جذرية للتقابل التقليدى بين الجمال والقبح. فالأول منهما يضيق مجال القبح بأن يحاول إثبات أن ما كان يُعد فى كثير من الأحيان قبحاً ليس قبحاً على الإطلاق. والرأى الثانى، الأشد تطرفاً، ينكر وجود القبح تماماً. وسوف نبحث كلا من هذين الرأيين على حدة.

* * *

إن تاريخ الذوق بأسره، ولا سيما فى القرن الحالى، يثبت لنا أن كثيراً من الأعمال التى كان الناس يرفضونها فى البداية نظراً إلى جدتها، أصبحت تقابل فيما بعد بالتقدير. فدراما فاجنر الموسيقية "تانهويزر"، التى أثارت فضيحة فى أول عرض لها، هى الآن جزء لا يتجزأ من العروض الموسيقية التى يُقبل عليها الجمهور. ومن هنا قيل إن الفنان العظيم ينبغى أن "يخلق جمهوره". ولما كان الذوق يبدو قابلاً

---

(١) يطلق اسم "الأسلوب الكروماتى" على الأسلوب الحديث فى التأليف الموسيقى، الذى يرتب السلم الموسيقى على أساس أثنى عشر من أنصاف الأصوات، بدلا من الأصوات السبعة التى يتألف منها السلم "الدياتونى". والأول يخرج عن مبادىء التوافق المألوفة، ويمكن أن يسفر عن أصوات تعد خشنة بالنسبة إلى الأذن التى اعتادت الطريقة التقليدية فى التأليف الموسيقى. (المترجم)

(٢) و. ت. ستيس W. T. Stace: "معنى الجمال The Meaning of Beauty" ص ٨٢ (London, Richards & Toulmin, 1929)

للتوسع إلى غير حد، فهل يمكن القول - والحال هذه - إن ثمة شيئاً قبيحاً في ذاته؟.

يرى بوزانكيت، في كتابه "ثلاث محاضرات في الاستطيقا Three Lectures on Aesthetic" أن الكثير مما يسمى "قبيحاً" بصورة عامة هو في حقيقته راجع إلى "ضعف المشاهد"[1]. فالأشياء لا تبدو لنا قبيحة إلا لأننا نفتقر إلى القدرات اللازمة لتقدير قيمتها الاستطيقية. ويذكر بوزانكيت أن في هذا النوع من الموضوعات "جمالاً عسيراً difficult beauty ". وقد يكون "العسر" راجعاً إلى واحدة من ثلاث خصائص مختلفة للموضوعات: (١) "التشابك intricacy"، أي التعقد. وفي هذه الحالة يكون كل ما يفعله الموضوع هو أنه "يعطيك. في لحظة واحدة، قدرا أكبر مما ينبغي، مما أنت على استعداد تام للاستمتاع به لو كان في استطاعتك استيعابه كله"[2]. (٢)؛ و "توتر عال للشعور"[3]. لا يستطيع كثير من المشاهدين تحمله؛ (٣) و"السعة width". عندما يتحدى الموضوع معتقدات الحياة التقليدية، كالكوميديا الهجائية مثلا.

والواقع أن بوزانكيت من أبرز ممثلي النظرية الانفعالية التي درسناها من قبل[4]. وتبعا لهذه النظرية تنحصر التجربة الاستطيقية أساسا في الإحساس بالانفعال الذي يعبر عنه الموضوع. وكما رأينا من قبل، فإن أصحاب النظرية الانفعالية يقدرون أي موضوع أو أسلوب في مادام معبرا. على أن المضحك أو المؤلم أو المحزن يمكن أن يكون معبرا أشد تعبير وأقواه. ولما كان بوزانكيت يعرف "الجمال"، بمعناه الواسع، أي بمعنى "الجدارة الاستطيقية"، من خلال القدرة على التعبير، فإن القبيح، بقدر ما هو معبر، لا بد أن يعد نوعا من القيمة الاستطيقية[5].

فلنلاحظ ما قام به بوزانكيت حتى الآن في نظريته عن القبح. فهو أولا قد ضيق مفهوم "القبح" إلى حد هائل إذ نقل كثيرا من الأشياء التي تعد قبيحة في

---

(١) المرجع المذكور، ص ٩٥.
(٢) المرجع نفسه، ص ٨٩.
(٣) المرجع نفسه، ص ٨٩.
(٤) انظر الفصل السابع من قبل.
(٥) المرجع نفسه، ص ١٠٣.

العادة إلى فئة "الجمال العسير". وهو ثانيـاً قـد وضـع القبـح ضمـن مقـولات القيمـة، بفضل نظريته التعبيرية. فماذا يكون من أمر القبح بمعنـاه التقليـدى، معنـى "انعـدام القيمة الاستطيقية aesthetic disvalue"؟

إن بوزانكيت يقترب آخر الأمر اقتراباً شديداً من الرأى المتطـرف القـائل إن القبح بهذا المعنى لا وجود له. فلو كان هناك شىء غير جميل على الإطلاق (أى غير معبر)، لما كان مقولة استطيقية على الإطلاق. ذلك لأنـه قـد عـرّف "الاسـتطيقا" مـن خلال "التعبير". فلو كان من غير معبر، فإنه يقع خارج مجال الاتسطيقا تماماً. "فإن كان القبح غير استطيقى، فإنه لا يكون استطيقياً على الإطـلاق. ولا يكـون لنـا شـأن به"[1].

ولكن، على الرغم من أن بوزانكيـت "ميـال بشـدة" إلى الاعتقـاد بأنـه: "لا وجود لما يسمى بالقبح الميئوس منه"[2]، فإنه يجعل موقفه مشروطاً إلى حـد مـا. فـهو يرى أن بعض الأشياء هى بالفعل "قبيحة إلى حد ميئوس منه". تلك هى الموضوعـات المعبرة التى" (تثير الذهن فى اتجاه معين، ثم (تعوقه) فـى هـذا الاتجـاه نفسـه"[3]. فالموضوع "يبدأ" بان يكون تعبيرياً، إن جاز هذا التعبير، ويبدو أنه يفضى إلى مشاعر أخرى يتوقع المرء أن يحس بـها. ومـع ذلـك فإنـه يخيـب ظننـا. فـهناك "إيحـاء بالتعبيرية ثم تأثير مضاد لها عن طريق تكملة تتعارض معـها"[4]. أى أن الموضـوع لا يحقق النوازع الانفعالية التى أطلقها من عقالها. وعلى ذلك فإنه إذا كان "للقبح الذى لا يُغلَب وجود على الإطلاق، فـهو إنمـا يكـون فـى "الفـن المتصنـع الـذى يفتقـر إلى الإخلاص"[5].

وعلى ذلك فحتى هذا القدر من "القبح الميئوس منه" الذى استبقاه بوزانكيت فى نظريته، ليس انعداماً تاماً للقيمـة الاسـتطيقية. فحتـى الموضوعـات "القبيحـة إلى حد ميئوس منه"، يمكن أن توصف بأنها استطيقية "بصـورة مبدئيـة"، لأنـها معـبرة

---

(1) المرجع المذكور، ص ٩٧ – ٩٩.
(2) المرجع نفسه ص ٩٩.
(3) المرجع نفسه، ص ١٠٤.
(4) المرجع نفسه، ص ١٠٥.
(5) المرجع نفسه، ص ١٠٦.

إلى حد ما. فهل تدرك، أيها القارىء، مدى التحول العميق الذى طرأ على مقولة القبح؟ إنها، بمعنى ما، نوع من القيمة الاستطيقية؛ وهى بمعنى آخر خارجة ببساطة عن موضوع الاستطيقا؛ وفى هذا المعنى، الذى يشبه المعنى التقليدى "لانعدام القيمة الاستطيقية" شبهاً قوياً، يكون القبيح قيّماً من حيث الإمكان، و إلى حد معين. وهكذا يتعين على بوزانكيت، فى مراجعته للمعتقدات الشائعة (فى التراث على الأقل)، أن يمضى فى طريق مضاد للاستخدام اللغوى الشائع فيه. فهو يبين أولاً أن لفظ "القبيح" ليس له معنى منفرد يسير فى اتجاه واحد. كما نفترض فى لغتنا غير النقدية، ثم يفترض أن معناه المعتاد ينبغى أن يعدل. ومن الواجب ألا نرفض نظريته لن يستخدم الألفاظ "بطريقة شاذة"، أى بطريقة مختلفة. وإنما ينبغى أن نفهم نظريته لكى ندرك السبب الذى دعا إلى استخدام الألفاظ على هذا النحو.

ومع ذلك فإن بوزانكيت ليس المفكر الجمالى المعاصر الوحيد الذى يرفض الاستخدام والاعتقاد التقليديين. فهناك مفكرون آخرون يخطون الخطوة الأخيرة، وينكرو القبح تماما. فالأستاذ ستيفن س. بيبر Stephen C. Peper يعرف "الاستطيقى" من خلال "حدس الكيفية intuition of quality"[1]. ولفظ "الكيفية" الذى يتخذ هنا موقعا حاسما، ليس مما يسهل تعريفه. ولكننا نستطيع القول إن لكل من تجاربنا "كيفية" فريدة ما. ذلك لأن التجربة قد توصف بأنها متغلغلة أو متوترة أو "هزيلة" أو عميقة. وفى استطاعتنا أن نشعر بخصائص تجربتنا هذه شعورا مباشرا، أى أن "ندركها بالحدس". وفى هذه الحالة بدورها، كما فى حالة بوزانكيت، يكون تعريف "الاستطيقى" شديد الاتساع. فلما كانت "الكيفية" تتمثل فى كل تجربة فإن "القيمة (الاستطيقية) تتغلغل فى كل حياة.. وليس ثمة قيمة استطيقية سلبية"[2]. كذلك فإن "بيبر"، مثل بوزانكيت أيضا، ينسب القبح إلى المجال اللااستطيقى. وكل ما فى الأمر أنه يفعل ذلك بالنسبة إلى "كل" قبح. ذلك لأنه ،فى الحالات التى يكون فيها قبح، يحدث هذا القبح عندما تكون التجربة

---

(١) "أساس النقد فى الفنون" "The Basis of Ceiticism in the Arts" ص ٥٦

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٨.

"مملة أو مؤلمة". "فالقبح هو الاستهجان الأخلاقي لانعدام القيمة الاستطيقية في موقف ما. فهو تقويم أخلاقي منه جمالي"[1].

وهناك فهم آخر للاستطيقي يسفر عن نتائج مشابهة. ففي هذا الكتاب نظرت إلى "الاستطيقي" على أنه موقف من نوع ما، هو موقف" التأمل النزيه المتعاطف". وهذا رأي يقول به عدد كبير من المفكرين الاستطيقيين المحدثين. على أنني ذكرت من قبل أن أي موقف ينطوي على اتجاه إيجابي أو اتجاه سلبي نحو موضوعه. فالموقف الاستطيقي يتسم باتجاه متعاطف على الدوام، بمعنى أنه يوجه الانتباه إلى الموضوع و"يقبله". وفضلا عن ذلك. فنظرا إلى عدم وجود اهتمام بالمنفعة أو بأي هدف خارجي آخر، فإن العامل الوحيد على الاحتفاظ بانتباهنا هو أننا نجد الموضوع جيدا في ذاته. و من هنا فإن معنى"الاستطيقا" ذاته ينطوي على قيمة إيجابية. ولما كان مجال التجربة الاستطيقية بأسره بعرف من خلال "الموقف الاستطيقي"، فإن التجربة الاستطيقية بأسرها تجربة قيمة (إيجابية). وهكذا يمكن الآن التعبير عن إحدى نتائج بوزانكيت على هذا النحو: إذا لم يكن الشيء موضوعا للانتباه الاستطيقي، فإنه – ببساطة– ليس استطيقيا على الإطلاق. ولو كان هناك أي شيء يقاوم الإدراك الحسي الاستطيقي مقاومة مطلقة، وعلى نحو "ميئوس منه"، لكان هذا الشيء خارجا عن نطاق البحث الاستطيقي. وبهذا المعنى لا يكون "القبح" مقولة استطيقية.

إن المسألة هنا تنصب على العلاقة المنطقية بين تصوراتنا. فماذا نقول عن الوقائع التجريبية؟ هل توجد فيها بالفعل أية موضوعات "قبيحة إلى حد ميئوس منه"؟ لقد سبق لي أن ذكرت أن "أي موضوع للوعي على إطلاقه" يمكن أن يكون موضوعا استطيقيا، وأيدت رأيي بأمثلة من تاريخ الفن والذوق. وقد عبر سانتايانا عن هذه الفكرة بقوله: "كل شيء جميل لأن كل شيء قادر على أن يجذب انتباهنا ويخلبه بدرجة ما"[2]. ولعل هذا قد يبدو رأيا غريبا، وربما بدا رأيا باطلا، أو منطويا على مفارقة على الأقل. والواقع أنه لابد عند هذه النقطة من بحثنا، أن يكون

(١) الموضع نفسه.
(٢) "الإحساس بالجمال" The Sense of Beauty ص ٩٨.

القارىء قد اعتاد غرابة كثير من النظريات المعاصرة فى القبح. ولكن لنتأمل الأدلة التى يبدو أنها تقف فى وجه هذا الرأى. فلنتأمل الموضوع والمواقف التى نفترض أنها مضادة للاستطيقا "إلى حد ميئوس منه". ألا يجوز أن تحيزاتنا و"نظرتنا العمياء" هى التى حالت بيننا وبين اتخاذ موقف استطيقى منها؟ ربما كانت لهذه الموضوعات ارتباطات بما نعده، عموما، وضيعا أو محظورا. وربما كانت هذه الموضوعات تثير الكراهية الأخلاقية أو الدينية. كما هى الحال فى حظر تصوير الأنبياء فى الإسلام. وربما كان ارتباطها بالحياة العملية اليومية أقوى من أن يسمح لنا بتأملها فى ذاتها. وربما كانت - ببساطة - غير مألوفة لنا. كموسيقى جزيرة بالى، أو أعمال فاجنر وسترافنكسى عند عزفها لأول مرة. وربما كان التحذلق أو الهوى يؤثر فينا، كما هى الحال فى موقف كثير من أصحاب: " الثقافة" إزاء موسيقى الجاز الأمريكية.

فإذا استطعنا أن نتخلص من أمال هذه العقبات، بحيث نصل إلى "وعى منزه متعاطف" (وهو أمر بعيد الاحتمال، ما دمنا ضعفاء كسائر البشر) فعندئذ يمكننا أن نرى جميع الموضوعات على ما هى عليه من الناحية الاستطيقية. ومادمنا نراها من الناحية الاستطيقية، فلا بد أن نراها أيضا من ناحية ما فيها من قيمة. فالأدلة على زيادة رقى الذوق واتساع أفقه بفضل الحركات الفنية الجديدة والتعود الاستطيقى عليها، وكذلك الأدلة على تباين ما يقدره أفراد المجتمعات المختلفة، ومختلف الناس فى مجتمعنا نحن، أكثر من أن تسمح لنا باستبعاد هذه الفكرة بسهولة. وهذه الأدلة تزيد من تأييد الرأى القائل إنه "ليس ثمة شىء قبيح فى جوهره"[1].

ومع ذلك فلست أود أن أزعم أن هذا الرأى قد تأيد على نحو قاطع. فمن الجائز أننى ارتكبت مغالطة المصادرة على المطلوب، وذلك إذا كانت حجتى هى مجرد القول إنه إذا أمكن إدراك كل شىء "بتنزة وتعاطف"، فعندئذ لا يكون ثمة شىء قبيح إلى حد ميئوس منه". ولا بد أن يلاحظ المرء، بعد أن يقال كل شىء، وجود عنصر غريب إلى حد غير مألوف فى أية نظرية استطيقية لا تترك مجالا لانعدام القيمة. ففى المجالات الأخرى لتجربة القيمة، يوجد على الدوام استقطاب

(1) المرجع نفسه،ص ٩٦.

بين القيمة وانعدام القيمة. فالأخلاق. مثلا. تنطوى على الخير والشر، لا على الخير وحده، بحيث يكون كل ما عداه خارجا عن نطاق الأخلاق.

وقد يستقر رأيك. بعد إعمال الفكر. على أنك لا تستطيع قبول النظريات التى ناقشناها الآن فى القبح. لكنك لا تستطيع أن تصل إلى هذا الرأى إلا إذا فهمت كيف انتهت هذه النظريات إلى نتائجها الخاصة. ولماذا كانت ميالة إلى الابتعاد عن الاعتقاد التقليدى والعرف اللغوى الشائع.

* * *

ولكن ينبغى علينا الآن أن نبحث بمزيد من التفصيل مسألة أثارتها مناقشتنا السابقة. فقد قلنا إن القبح هو. بمعنى ما. لا استطيقى تماما. وقلنا إنه بمعنى آخر مقولة للقيمة الاستطيقية تقف على قدم المساواة مع الجمال (بمعناه الضيق). واللطف. والجلال. إلخ. فلنعرف "القبح". بمعناه الأخير. بأنه "ما يثير تأمله الاستطيقى ألما أو كدرا". والسؤال الآن هو "كيف يتسنى لنا أن نحتفظ بالموقف الاستطيقى نحو موضوع ما. ونجد فيه قيمة. فى الوقت الذى تكون فيه تجربتنا عنه مؤلمة؟"

٢- "مفارقة" التراجيديا :

كانت التراجيديا تثير السؤال السابق بكل حدة طوال تاريخ الاستطيقا والنقد. فهناك اعتراف شامل بأن التراجيديات الكبرى التى عرفها الإنسان، ولاسيما تراجيديات اليونانيين: أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيدس، وتراجيديات شيكسبير، هى من الأعمال الفنية القليلة الشامخة بحق "فأوديب ملكا"، والثلاثية الاورستية، والملك لير، وهاملت، ومكبث، أعمال هائلة لا يكاد يفوقها فى روعتها وقوتها أى شىء عداها فى الأدب، بل فى أى فن من الفنون الأخرى. وليس من الضرورى أن تستخدم صفة "التراجيدى" للدلالة على تقدير معين للقيمة، بل إن من الممكن استخدامها لوصف نوع معين من الشكل الأدبى فحسب. ومع ذلك فقد لحقت بهذا اللفظ ارتباطات من العمق والوقار. ومن هنا فإنه يوحى بالقيمة على نحو لا نجده فى الأسماء المحايدة الخالصة "للأنواع" الفنية الأخرى، "كالسيمفونية" أو

"المنظر الطبيعي". بل إنه يوحي بقيمة أعلى بكثير مما توحي به ألفاظ شبه تقويمية. "كالكوميدى" أو "الميلو درامى".

ومع ذلك. فلو أخذنا الأمور على ظواهرها، لكان من الواجب أن تكون التراجيديات في نظرنا أقل الأعمال الفنية قيمة. ذلك لأن التراجيديا "هى فى أساسها حكاية آلام وكوارث تفضى إلى الموت"[1]. فعلى الرغم من أم أدويب لا يعانى الموت بنفسه فإنه يقدّم إلينا على أنه شخص اقترف أعمالاً يعجز اللسان عن وصفها، هى قتل أبيه. والزواج من أمه. وهو يفقأ عينيه فى نوبة من التقزز من ذاته. ويعانى كمدا يهون إلى جانبه الموت. وثمة ملك آخر. هو "لير"، تسىء إليه بناته بقسوة. وينتهى به الأمر إلى يأس قاتل وفاقة شديدة. ويموت وهو يتطلع إلى جثة ابنته المخلصة الوحيدة. فالتراجيديا تحفل بالحزن. وخيبة الأمل، واليأس الحالك. "إن التراجيديا منظر مناظر الشر. والشر هو بعينه مالا نستمتع به. ومع ذلك فنحن نستمتع بالتراجيديا"[2]. هذه هى "مفارقة التراجيديا".

على أن المشكلة ليست مقتصرة على ذلك النوع من الدراما الذى نطلق عليه اسم "التراجيديا". فمن الواضح أن "حكايات الآلام والكوارث" توجد فى الفن الروائى بدوره، كما أن هناك كثيراً من الصور ذات موضوعات مرعبة أو منفرة، كدراسات "روو Rouault" للعاهرات. بل إن لفظ "التراجيدى" يستخدم فى وصف الموسيقى، كما هى الحال فى "الافتتاحية التراجيدية" لبرامز. ولو كانت أمثال هذه الأعمال تؤلف مجرد "جزء جنونى ضئيل" من الفن، لكانت "المفارقة" مشكلة متعلقة بعلم النفس المَرَضى، بحيث يكون من الممكن التخلص منها بالقول إن بعض الناس يجدون لذة مازوشية فى التألم. غير أن التراجيديا فن أشمل وأوسع نطاقاً من أن يُستبعد باستخفاف. ومن هنا فإن من المستحيل التخلص من المفارقة المتضمنة فى أعمال الأدب الدرامى التى تعد "تراجيديات" بالمعنى الصحيح.

° ° °

[1] برادلى: "التراجيديا الشيكسبيرية" Shakespearean Tragedy ص ٧

[2] هنرى ميرز "التراجيديا: نظرة إلى الحياة" ص٦.

Henry A. Myers: Tragedy: A View of Life(Cornell U, P., 1956).

ولكن، ما هى بالضبط طبيعى هذه المفارقة؟ إن المفارقات تنهار أحيانا عندما يلقى المرء عليها نظرة ثانية. ومن الجائز أن هذا الحكم يصدق على هذه المفارقة بدورها. فقد قلنا إن تصوير خيبة الأمل واليأس أمر مؤلم. فهل يرجع ذلك إلى أن خيبة الأمل واليأس يثيران فينا ألما متعاطفا عندما نصادفهما فى "الحياة الواقعية"؟ من الجائز أنهما يؤديان إلى ذلك. ولكن لماذا نستدل من ذلك على أن هذا بعينه هو ما يحدث عندما يصور الشر فى الفن؟ إن من الخطأ الساذج – أعنى خطأ "المحاكاة البسيطة" فى أبعد صورها عن الصواب[1] – أن نعتقد بأننا نستجيب للأعمال الفنية على نفس النحو الذى نستجيب عليه "لنماذجها". ومما لا شك فيه أنه لو قاسى صديق أو قريب لى مثلما تقاسى الشخصية التراجيدية، فإنى أشعر بالألم. ولكن هناك حقيقة واضحة ينبغى أن نتذكرها، هى أن أوديب ولير شخصيتان خياليتان. ونحن نتخذ موقفنا إزاءهما على أساس أنهما كائنات وهمية، بحيث أن كل ما تفعله هذه الشخصيات وتمر به هو، بمعنى ما، نوع من الإيهام (make – believe). ومن هنا لم نكن نحس ألما ويأسا عند قراءتنا عنهم.

من والواضح أن هذه الحجة تتسم بشىء من القوة، وهى تساعد على إلقاء ضوء أوضح على المفارقة. فإن كان ثمة مفارقة فى التراجيديا على الإطلاق، فلا بد أن تكون متعلقة بالفن لا "بالحياة". فمن المؤكد أنه لو حدث لشخص نعرفه أن واجه خيبة الأمل والإخفاق، وبالتالى عانى شقاء مبرحا، فإن حزننا يكون على الأرجح أشد بكثير مما يحس به المشاهد الاستطيقى. ولنتصور فى هذا الصدد مقدار ما نحس به من الأسى عندما يموت أحد أفراد أسرتنا. فهل يؤثر فينا موت لير على نحو قريب من هذا؟ ومن جهة أخرى فلو بدا أن صديقا أو قريبا يتجه نحو كارثة، فإننا نقوم دون شك باتخاذ تدابير لمساعدته. أما تأمل الفن فلا مكان فيه للسلوك العملى. و لقد حدث مرة أن كانت سيدة شابة ذات حساسية عاطفية مفرطة تشهد عرضا لتراجيديا "عطيل"، وترقب الشرير ياجو وهو يخدع البطل بأكاذيب خبيثة يقود بها القائد المغربى إلى حتفه، فنهضت فجأة فى وسط العرض من مقعدها، وصرخت نحو المثلين فى المسرح: "أيها الأسود الضخم الأحمق! ألا تدرك أنه

(1) انظر من قبل الفصل الخامس،القسم الأول.

كاذب"؟ إن تصرفها هذا ربما كان دليلا على طيبة قلبها. ولكن من الواضح أنها نسيت أن كل الحوادث "إيهام". وأنها أتاحت للموقف العملي- بطريقتها الفجة - أن يغتصب الموقف الاستطيقي.

وهكذا فإن الحجة الموجهة ضد المفارقة تؤكد أن الاستجابة الاستطيقية ليست هي ذاتها استجابة "الحياة الواقعية". ومع ذلك فإنها لو كانت تثبت شيئا لكان ما تثبته أكثر مما ينبغي. ذلك لأنها تؤكد طابع الإيهام في التراجيديا لكي تثبت أننا لا نشعر بأي ألم على الإطلاق أثناء مشاهدتنا للتراجيديا. وهنا نجدها تتعارض مع وقائع تجربتنا. فمن غير المعقول أن تكون مفارقة التراجيديا قد اجتذبت عقول الفلاسفة والنقاد طوال القرون التي مرت منذ أرسطو. مالم يكن مشاهدو التراجيديا قد شعروا بألم متعاطف وتحدثوا عنه. ولو لم تكن هذه حقيقة. لما ظهرت المفارقة أصلا. ولو لم تكن هذه حقيقة. لكانت استجابتنا للتراجيديا استجابة لذة خالصة. وفي هذه الناحية تكون استجابتنا للتراجيديا أشبه بما نحس به عندما نشاهد دراما عادية تتجاهل الجانب التراجيدي للحياة البشرية. وتصور الحوادث الصغيرة المحدودة التي لا يتمثل فيها شيء من خيبة الأمل المدمرة والألم الممض. والواقع أن اللغة التي نستخدمها في وصف التجربة التراجيدية - ومن أمثلتها: "إنها مؤثرة إلى حد لا يكاد يمكن تحمله." و"إنها تثير حزنا لا يوصف" (كما يقول جلبرت مرى G. Murray عن "النساء الطرواديات")[1] - و"رعب ينعقد معه اللسان" (كما يقول معلق آخر عن "أوديب ملكا"[2]- هذه اللغة ليست هي تلك التي نستخدمها في وصف استجابتنا للأنواع الأخرى من الدراما. بل إن هناك أشخاصا لا يستطيعون أن يتحملوا مشاهدة التراجيديا حتى نهايتها. لأن الألم يكون قد اعتصرهم إلى حد يعجزون معه عن التحمل. ففي التراجيديا إذن شيء يجعلها

---

(١) "النساء الطرواديات" في كتاب "خمس مسرحيات ليوربيدس Fife Plays of Euripides" ترجمة جلبرت مرى (نيويورك، مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٣٤) ص ٦. وجميع الاقتباسات التي سترد في هذا الفصل فيما بعد مأخوذة عن هذه الترجمة.

(٢) سوفوكليس: "المسرحيات السبع The Seven Plays" ترجمة ليويس كامبل Lewis Campbell (لندن، مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٣٠) ص١٥ من المقدمة. وجميع الاقتباسات التي سترد في هذا الفصل فيما بعد مأخوذة عن هذه الترجمة.

مختلفة بصورة واضحة. شأنها في ذلك شأن الجليل. ويفرق بينها وبين الموضوع الاستطيقي الذى يسرنا فحسب. و الذى هو أشبه ببستان بديع نستمع برؤيته.

إن الحجة الموجهة ضد المفارقة تؤكد الفارق بين الألم فى "الحياة الواقعية" وبين الألم الذى يصوره الفن. فانعزال الفن وعدم واقعيته يخلصنا من الحزن العميق. ولقد رأينا أن هذا القول ينطوى على شىء من الصحة. ومع ذلك فإن الفارق بين الفن وبين "الحياة" يمكن أن يحول إلى الاتجاه المضاد. فلهذا السبب بعينه. أعنى كون الفن ليس هو "الحياة". نجده يضاعف الألم المتعاطف ويزيده تأكيدا. فالتراجيديا تضفى صبغة درامية مضاعفة على محنة البطل. والحوادث المحكمة الترابط التى تؤدى به إلى حتفه. تخلق فى المشاهد أحاسيس متزايدة الحدة من الخوف المتشائم. والبلاغة الأدبية تزيد كارثة البطل حيوية وتأثيراً. كما يحدث عندما يكرر لير كلمة "أبداً" المشهورة خمس مرات فى حديثه الأخير. والحق أن التراجيديا تطغى على أحاسيس المرء وتلح عليها إلى حد يندر أن تصل إليه "الحياة" ذاتها. ولعلك تذكر ما قاله أرسطو من أن التراجيديا تغفل السرد المجرد، الذى يقتصر على تسجيل الحوادث دون تمييز[1]. فالفنان الأدبى ينتزع "الأعراض" والحوادث غير المرتبطة بالجوهر، والتى تحفل بها الحياة المعتادة، ولا يركز جهده إلا على كشف المصير التراجيدى. وهكذا يكشف عن مأساة الوجود، التى نغفلها إلى حد بعيد عندما تحدث فى "الحياة". وربما كان فى هذا تفسير لمسلك السيدة الروسية العريقة التى تحدث عنها وليم جيمس، والتى أثرت فيها إحدى المسرحيات حتى بكت، ولكنها ظلت غير مكترثة بالآلام المبرحة التى يقاسيها خدمها.

إن عدم الواقعية الضمنى فى الفن يحمينا، على وجه العموم، من أن يستبد بنا الأسى، كما يحول بيننا وبين القيام بسلوك عملى إزاء ما نشاهد. غير أن حيوية الفن وإحكامه تزيد من إيلام التراجيديا. "فهى مسرحية، ولكنها ليست مسرحية فحسب"[2].

* * *

(١) انظر ص (١١٧) وما يليها من قبل.

(٢) ل. أ. ريد "دراسة فى الاستطيقا. ص ٣٤٣.
L.A. Reid: "a Study in Aesthetics" N. Y., Macmillan, 1954.

وهناك حجة من نوع آخر يمكن استخدامها لتفنيد هذه المفارقة. تلك الحجة بدورها تنكر الحقيقة التى ترتكز عليها المفارقة. ألا وهى أن استجابتنا للتراجيديا مؤلمة. فالحجة تقول إن مما يثبت بطلان هذا الرأى أننا نظل نشاهد التراجيديا أو نقرؤها. "فاللذة هى الشعور الملازم لاتجاهنا إلى المحافظة على أى شىء أو الاستمرار فيه"[1]. وعلى ذلك فإن استمرار الاهتمام بالتراجيديا يثبت أن التجربة تبعث فينا لذة لا ألما. لا يمكن وصف التجربة بأنها مؤلمة إلا إذا توقفنا عن المشاهدة.

والأمر هنا متعلق بمعنى "اللذة". شأنها شأن بقية الألفاظ التى تدل على ما نحس به مباشرة فى التجربة. ليست مما يسهل تعريفه. بل إن البعض يقول إن هذه الألفاظ لا يمكن تعريفها. بالمعنى الدقيق. على الإطلاق. وأن كل ما يمكننا عمله هو الإشارة إلى أمثلة مما تدل عليه. والقول بأن اللذة تصاحب دائما "اتجاهنا إلى الاستمرار" لا ينبئنا بشىء عن نوع الإحساس الذى تكونه اللذة. وإنما الأصح أن هذا القول يصف الظروف التى تنشأ فيها اللذة. ولكن هل ينبغى تصور "اللذة" على هذا النحو؟ إن قدرا كبيرا من التجربة الاستطيقية. فضلا عن التجارب الأخلاقية وغيرها. يثبت أننا فى كثير من الأحيان "نستمر ونواصل" نشاطا معينا على الرغم من كونه مؤلما. والتجربة التراجيدية مثل واضح من أمثلة هذه الظاهرة. أما القول إن التجربة ينبغى أن تكون باعثة للذة لأننا نحرض على استمرارها. فما هو إلا استخدام لتعريف يبعث الغموض فى الوقائع الواضحة فالحجة إذن لفظية فحسب.

والواقع أن هذه الحجة تعكس وجهة نظر "مذهب اللذة hedonism". وهو النظرية القائلة عن اللذة. واللذة وحدها. هى التى يمكن أن تكون خيرا فى ذاته. "ففى نظر القائل بمذهب اللذة تكون التراجيديا سرا غامضا. فما الذى يجعلنا نقيم صنما من الحزن فى معبد اللذة"؟[2] فإذا رفضنا مذهب اللذة. أمكننا أن نقول دون تناقض إن التجربة التراجيدية تبعث الألم واللذة معا. وهكذا تصبح مفارقة التراجيديا مسألة أمر واقع فى أساسها: فما هى القوة الكامنة فى التجربة

---

[1] لى: الإدراك الحسى والقيمة الاستطيقية. ص ٧٨ - ٧٩
Lee: Perception and Aesthetic Value.

[2] بيبر: أساس النقد فى الفنون. ص ٧٦
Pepper: The Basis of Criticsim in the Arts.

التراجيدية. التى تدفعنا إلى مواصلة اهتمامنا بالمسرحية. وهو اهتمام يبلغ من الشدة والاستغراق حدا ننظر معه إلى التجربة على أنها على أعظم قدر من القيمة؟

* * *

وردت فى المؤلفات الهائلة العدد. التى كتبت عن نظرية التراجيديا. إجابات كثيرة عن هذا السؤال. ولكنا لا نستطيع أن نبحث هنا إلا بعضا منها. ومع ذلك ففى وسعنا أن نستخلص من هذه الإجابات استبصارا بطبيعة التجربة التراجيدية.

إن المفارقة تنشأ نتيجة لآلام شخصيات التراجيديا. وهذا يؤدى إلى تركيز الاهتمام على عقدة التراجيديا. ولقد سبق لنا أن ذكرنا. عند شرح المفارقة منذ بضع صفحات. أنواع الحوادث التى يشيع وقوعها فى التراجيديا. ولكن من المؤكد أن العمل الأدبى. شأنه شأن أى عمل فنى. ليس مجرد موضوعه فحسب. بل إن فيه. بالإضافة إلى ذلك. قدرا كبيرا من دقة الحس والتنظيم الشكلى. وقد يكون سانتيانا مبالغا فى قوله "إن طريقة المعالجة. لا الموضوع. هى لب التراجيديا"[1]. غير أن هذه المبالغة يمكن أن تكون ذات دلالة واضحة.

فما الذى نجده فى التراجيديا. إلى جانب عقدتها؟ قد يكون من الواضح تماما أننا نجد فيها شعرا رفيعا. فقد كان الناس يعجبون دائما بما تنطوى عليه المقتطفات المأخوذة من التراجيديات من تصوير حسى خلاب، وخيال حى. ولعل أفضل الأمثلة على ذلك مناجيات هاملت لذاته. ومن هنا قيل إننا نحتفظ باهتمامنا بالتراجيديا نظرا إلى مستواها الشعرى، الذى لا يكون مؤلما لنا على الإطلاق، بل نستمتع به مثلما نستمتع بكل شعر عظيم. ويرى الأستاذ باركر Parker، فى صدد كل فن يتخذ له من الشعر موضوعا، لا فى صدد التراجيديا وحدها، أن "الخطوط الخلابة، الألوان والأصوات الجذابة. والإيقاعات المثيرة، يمكنها أن تطغى على كل نفور قد نحس به – بدون هذه العناصر – إزاء الموضوع"[2].

---

(١) الإحساس بالجمال، ص ١٦٩

(٢) ديويت باركر: مبادىء الاستطيقا، ص ٨٥

De Witt H. Parker: The Principles of Aesthetics 2 nd. ed. (N. Y., Crofts, 1947).

ومع ذلك ينبغى أن يقارن القارىء ص ٨٥ – ٨٦.

والصعوبة في هـذه النظريـة، التـي تحـاول إثبـات أن التجربـة التراجيديـة باعثه للذة، مشابهة تماما للصعوبة التي تواجهـها تلـك النظريـة التـي تؤكـد أهميـة عقدة المسرحية، حين تحاول إثبات أن التجربة التراجيديـة مؤلـة. فكـلا الرأيـين لا يعمل حسابا إلا لوجه واحد، مأخوذ على حـدة، مـن أوجـه العمـل الفنـي الكـامل. فالشـعر فـي التراجيديـا يسـتخدم فـي الكشـف عـن "حكايـة آلام وكـوارث". ومــن الضروري فهم الشعر في صلته بتطور الشخصية وعقدة المسرحية. فهو يضفي حيوية ووضوحا على المأزق الذي تواجهه الشخصية التراجيديـة، وعلـى آلامـها، وحتميـة الكارثة. وعندما نتعاطف مع الشخصية التراجيديـة ونندمـج فـي مصيرهـا، لا نشـعر بألم متعاطف على الرغم من الشعر، بل بسببه. ولو قدم إلينا عرض نثري، أو عـرض شعري هزيل، لآلام هذه الشخصية، لما استطاع أن يؤثر فينا. فلنتأمل فقرة مثل:

يا ويلتاه! هل حانت نهاية كل شيء

وذروة أيامي وعرف جبينها؟

هأنذا أفارق بلدي وكل دروبه

تأكلها النيران[1].

هذا شعر ممتاز، ولكن الناطقة به هي الملكـة هيكوبـا Hecula العجـوز فـي "النساء الطرواديات"، و هي تندب تدمير وطنها، وتتأهب لقتل نفسها:

"يا طروادة الحبيبة إلى نفسي،

خذيني معك، في لحظة عذابك، لنموت سويا!

أو لنتأمل بالمثل للفقرة التي تبدأ بالأبيات:

هبي يا رياح، ومزقي خديك! ثوري؟ هبي !

أيتها الجنادل والأعاصير، تدفقي

حتى تغمري أبراجنا، وتغرقي سقوفنا!

هذا حديث الملك لير عنـد بدايـة احتضـاره فـي منظـر العاصفـة فـي المـروج (الفصل الثالث، منظر ٢).

(١) النساء الطرواديات، نفس الموضع السابق،ص ٧٤.

هذه الأبيات تعبير عن أسى شخصى متدفق. وعلى ذلك فقد لا يكون من الإنصاف استخدامها ضد الحجة التى نعرضها. و التى قد تصدق بالنسبة إلى بقية الشعر التراجيدى. فلنتأمل إذن كلمات عطيل وهو مازال فى أوج نجاحه وحبه. قبل أن تحل به الكارثة. ولعل هو أكثر أبطال التراجيديا "شاعرية"[1]، فكل ما يقوله يتسم بالحس المرهف وحيوية التصوير. غير أن مجازاته وصوره ليست وشيا ذهبيا شعريا. بل إنها تنم عن شخصية الرجل – الرومانتيكى. الساحر. الواسع الخيال. الشغوف أحيانا بالمبالغة فى تصوير أساه. ولا بد أن توضع شخصيته فى السياق العام للمسرحية. فعطيل هو ذلك النوع من الرجل الذى يمكن أن يتلاعب به ياجو الشرير ويخدعه[2]. وهكذا فإن شخصيته جزء لا يتجزأ من مجرى العقدة المسرحية. كما هى الحال فى كل تراجيديا. وفضلا عن ذلك. فإن سحره وجاذبيته الشخصية لا يؤديان إلا إلى زيادة شعورنا بالألم للكارثة التى حلت به. فإدراكنا لنوع الرجل الذى ضاع يزيد من شعورنا بفداحة الخسارة. وربما كان عطيل يفتقر إلى عمق بعض أبطال التراجيديا الآخرين وتعقدهم. ولكنه محبب إلى النفس أثير لديها إلى حد لا يقل عن أى بطل تراجيدى غيره. وعلى ذلك فإن شعر عطيل، مع كل ما فيه من جمال لا يرقى إليه الشك، تزداد فعاليته بفضل الألم والرعب المتغلغلين. فى التراجيديا التى هو جزء منها. ولا جدال فى أننا نستطيع أن نستمتع بالشعر الذى تنطوى عليه التراجيديا منفصلا عن الشخصيات وعن العقدة المسرحية، مثلما نستطيع تأمل صورة ذات موضوع على طريقة "بل وفراى Bell and Fry". أى بوصفها نمطا من الخطوط والكتل. فالأعمال الفنية تبلغ من التعقد حدا نستطيع معه أن نلتقط منها ونختار إذا شئنا. ولكن ينبغى أن ندرك بوضوح عندئذ بوضح عندئذ أننا أسقطنا من تجربتنا جزءا كبيرا. على أن الأستاذ باركر، الذى يرى أن من الممكن التغلب على طابع الإيلام فى الموضوع عن طريق العنصر الحسى، يسلم بأن

(1) برادلى: التراجيديا الشيكسبيرية.ص ١٨٨

(2) ولكن،فيما يتعلق "بمسألة عطيل"، قارن برادلى، المرجع المشار إليه، المحاضرات ٥– ٦؛ وف. ر. ليفيس F. R. Levis المسعى المشترك.The Common Pursuit (N. Y., George Stewart, 1952). ص ١٣٦ – ١٥٩ .

العنصر الحسى "يحول الانتباه إلى ذاته"[1]. فإذا صح ذلك. كان معناه أن العمل الكامل - أى التراجيديا ليس هو موضوع الانتباه. ويترتب على ذلك ألا تكون الحجة التى كنا نناقشها نظرية "فى التراجيديا" على الإطلاق. وإنما تكون متعلقة بالشعر الدارمى بوجه عام. فإذا لم يؤخذ شعر التراجيديا على حدة. فإنه عندئذ يتشرب الانفعالات الأليمة للتراجيديا. وعلى ذلك فليس فى استطاعتنا أن نقبل النظرية القائلة إن "المشاهد يستطيع أن يتحمل أحزان الآخرين ببسالة إذا كانت مقترنة بموسيقى ناعمة وكلمات ملائمة"[2].

* * *

إن مفارقة التراجيديا. شأنها شأن كل العناصر الأخرى فى نظرية التراجيديا. ترجع فى أصلها إلى كتاب الشعر لأرسطو. فهو فى مستهل الكتاب يتساءل. فى صدد الفن بوجه عام. عن السبب الذى يجعلنا نستمتع بمحاكاة موضوعات: "نتألم عندما نشاهدها فى ذاتها". وهو يعلل ذلك بأننا نستمتع "بالتعليم". وحين يتحدث أرسطو عن التراجيديا ذاتها. يشير إلى المفارقة ضمنا بالقول إن التراجيديا تتميز بأنها تثير انفعالى الشفقة والخوف[3]. (واللفظ الأخير يترجم أحيانا "بالرعب") والقول فى الآن نفسه إن التجربة التراجيدية تجربة لذة. وإن كانت هذه هى "ذلك النوع" من أنواع اللذة. "الذى تنفرد به" التراجيديا فحسب[4].

ومع ذلك فإن أرسطو لا يقدم حلا واضحا للمفارقة. ولقد كان المعتقد تاريخيا أن الإجابة تتمثل فى مفهوم "التطهر catharsis" لديه. ذلك لأن أرسطو يقول إن الشفقة والخوف يثاران، ولكنهما "يطهران"[5]، أى يستبعدان أو يطردان من المشاهد، ومع ذلك فإن أرسطو. كما تثبت المؤلفات الهائلة العدد التى خصصت لتفسير هذه الفكرة، لم يوضح على الإطلاق المقصود بالتطهر، ولا كيف يؤدى هذا

---

(١) الموضع نفسه.
(٢) ميرز Myers، الكتاب نفسه، ص٨.
(٣) كتاب الشعر - ٦ - ص٩.
(٤) المرجع نفسه، ٦ - ص٩.
(٥) المرجع نفسه، ١٤، ص١٨.

التطهر عمله. وإنما هو يتحدث عنه بإيجاز. ولا يفسر أسباب التطهر. أو لماذا كان التطهر باعثا للذة. ومن الجائز أن أرسطو كان يعني أننا نشعر بالراحة بعد الاضطراب الانفعالي الشديد. أو أن من المفيد أخلاقيا استبعاد هذين الانفعالين. ولكن هذا التفسير بدوره مجرد تخمين.

أما مفهوم "التعلم" فيقدم إلينا مفتاحا أعظم قيمة. وإن كان علينا في هذه الحالة بدورها أن نوسع فكرة أرسطو المقتضبة ونتجاوزها. فمن الممكن النظر إلى "التعليم" على أنه يتضمن شيئين مختلفين: (١) التعرف. عن طريق المحاكاة. على "الأنموذج" الذى تصوره. بحيث نقول - على حد تعبير أرسطو - "نعم. إنه ذاك!". (٢) واكتساب الحكمة. وكلا الأمرين يساعد على تفسير اهتمامنا بالتراجيديا.

إننا ندرك. دون تحويل اهتمامنا من العمل إلى "الحياة". أن التراجيديا تصور الناس الذين نصادفهم في التجربة الإنسانية المشتركة، والشواغل التي تهمنا فيها. فهي تنتزع العناصر السطحية والعارضة. التي تصبغ العلاقة المتبادلة بين الحوادث في "الحياة" بصبغة الغموض[١]. وهكذا ندرك أن الحياة تكون على هذا النحو لو تأملناها بوضوح معقول. "فالواقع" في التراجيديا يستغرق اهتمامنا على نحو يعجز عنه التأليف الروائي والخيال "الهروبي". ومن هنا قال بيرك، الذى أشرنا في القسم السابق إلى نظريته في الجلال، عن التراجيديا.

"أعتقد أنني سأكون على خطأ كبير إذا عزوت أى قدر كبير من رضائنا الذى نحس به في التراجيديا إلى الفكرة القائلة إن التراجيديا خداع.. فكلما كانت أقرب إلى الحقيقة، وزادتنا ابتعادا عن كل فكرة عن الخيال، كانت قوتها أكمل"[٢].

ومما له أهمية حاسمة أيضا، نوع الواقع الذى "نتعرف عليه" في التراجيديا. فالتراجيديا تتناول أعمق ما لدى البشر من الشواغل وأقوى ما يحسون به من المشاعر. وهي تتناول أهم ما في الحياة وأكثره تأصلا بالنسبة إلينا. ألسنا نجد

---

(١) انظر من قبل الفصل الخامس، القسم الثاني.

(٢) اقتبس هذا النص: ايرل واسرمان: متع التراجيديا (مقال).

Earl R. Wassrman: "The Pleaures of Trgedy", ELH, A Journal of English Literary History, XIV (1947), P. 303,

عددا كبيرا من أعظم التراجيديات اليونانية والشيكسبيرية معا تتركز حول العلاقات العائلية – مثل أوديب. والثلاثية الاورستية. وأنتيجونا. ميديا. وهاملت. لير؟ وهكذا تكتسب التراجيديا شمولا فى المعنى. وقوة انفعالية فى نفس الآن. والواقع أن ما أطلق عليه ماثيو أرنولد اسم "الجدية الرفيعة high Seriousness " يتمثل فى الترجيديا بدورها. نظرا إلى اهتمامها بالمشكلات الأخلاقية والدينية. فالصراع التراجيدى ينشأ نظرا إلى محاولة البطل تحقيق أرفع مثله العليا. وهكذا يكون الأمر هنا متعلقا بأمر أبعد ما يكون عن التفاهة والبساطة: إذ هو يتعلق بالقيم التى تضفى على الحياة هدفا وجدارة.

وفضلا عن ذلك فإن البطل التراجيدى "مماثل لما يوجد بالفعل فى الحياة" فأرسطو، كما رأينا من قبل. يقول إنه "إنسان مثلنا". وليست التراجيديا كالميلودراما. بل إن شخصياتها ليست هى الفضيلة المجسمة. وليست هى الشر بأحط مراتبه. فالبطل التراجيدى "شخص ليس مفرطا فى الخير والعدل. ومع ذلك فإن نكبته لا ترجع إلى رذيلة أو انحطاط فيه"[1]. فالخير والشر يتبادلان التأثير بخفاء فى شخصيته، ويجعلانه نمطا معقدا من البشر. وإيماننا بتصرفاته يزيدنا قربا منه.

ولما كان استغراقنا المتعاطف فى التراجيديا يتركز على البطل، فلننهض فى بحث شخصيته أبعد من لذلك. إن الإنسان الشرير أخلاقيا يبعث فينا النفور. والإنسان الخير أخلاقيا، كبطل المأساة، يستثير تعاطفنا ويبعث فينا الشفقة عندما يقاسى. والشخص الخير هو ذلك الذى يقوم بأفعال يؤمن بصوابها. فعندما يقتل أورست أمه، أو عندما يقتل عطيل ديدمونة، يعتقد كل منهما أن سلوكه له ما يبرره. وقد يبدو ماكبث، من بين جميع الشخصيات التراجيديا، أوضح مثل من أمثلة الشخصية الشريرة – أعنى تلك التى تختار عمدا أداء أفعال شريرة ولكن على الرغم من أنه يجعل من الشر خيرا له، فمن الواضح – بصورة مؤلمة – أنه لا يستطيع أن يحول نفسه إلى كائن لا رحمة فى قلبه. ولا ضمير به: "كان أفضل لى أن أعرف أفعالى، لا أن اعرف نفسى". (الفص الثانى. ١). وقبل قيامه بقتل دنكان، وكذلك

---

(١) المرجع المذكور،١٣، ص١٦.

بعد قتله إياه، أحس بوخز الضمير كأشد ما يكون حدة. وتمثلت له أفعاله بصورة حية ملموسة، وأخذت تؤرقه، وحال إحساسه بالذنب بينه وبين جنى ثمار شروره. وفقدت الحياة فى نظره طعمها وقيمتها: "كل شىء ليس إلا لهوا وغرورا، أما الشهرة والرفعة فقد ضاعتا إلى الأبد". (الفصل الثانى، ١). وبالإضافة إلى هذا، استحدث الشاعر عددا كبيرا من الأساليب الدرامية التى تؤدى إلى الاحتفاظ بتعاطفنا مع ماكبث[1].

وتؤدى "واقعية" التراجيديا، و"جديتها الكاملة"، واندماج المشاهد بتعاطف مع البطل – وهى كلها نقاط وردت إشارة إليها فى كتاب الشعر – إلى استمرار اهتمامنا بتكشف التراجيديا. فنحن "لا نملك إلا أن نسمع"، على الرغم من أن التجربة مؤلمة. والواقع أن الشر والألم الكامنين فى التراجيديا، وتعاطفنا مع البطل، هما بعينهما اللذان يجعلان التجربة أليمة إلى حد ما: وعلى الرغم من ذلك فإن الاهتمام الاستطيقى الملح يظل مستمرا.

وهنا نصل إلى "التعلم" بمعناه الثانى – أى معنى اكتساب "الحكمة". ويذكر الأستاذ دوكاس Ducasse أن التراجيديا تكسبنا "حكمة هى أنفع أداة لنا فى معالجة الحوادث التراجيدية (المأساوية) أو توقيها. ويكون شعورنا هذا باكتساب الحكمة مباشرا بمعنى الكلمة، ولذلك فإنه يبعث فينا لذة. هذه اللذة هى فى اعتقادى العنصر الأساسى الذى تتألف منه اللذة التراجيدية"[2].

على أنه ليس من السهل تقديم وصف دقيق لمضمون مثل هذه الحكمة. فمن النادر أن نجد تعبيرا صريحا عنها، كما هى الحال عندما يعلق الكورس اليونانى على دلالة حوادث المسرحية، أو عندما يقول إدجار، فى "الملك لير"، إن:

على الناس أن يتحملوا

رحيلهم من هنا، كما يتحملون مجيئهم إلى هذا العالم:

فالنضج هو كل شىء. الفصل الخامس، ٢).

---

(١) قارن: واين بوث: "ماكبث بوصفه بطلا تراجيديا".

Wayne C. Booth: "Macbeth as Tragic Hero", Journal of General Education, VI (1951) PP. 17- 25.

(٢) فلسفة الفن Philosphy of Art، ص ٢٥٣.

على أن الحكمة التى نعتز بها كل الاعتزاز فى التراجيديا. لا تعرض عادة كما تعرض الحكم فى دراسة عن الأخلاق أو القيم البشرية. وإنما هى متضمنة فى الأفعال والأقوال العينية للشخصيات. وكما يقول دوكاس. فإن "شعورنا هذا باكتساب الحكمة يكون مباشرا تماما". والواقع أن للحكمة التراجيدية قوة انفعالية وتخيلية يفتقر إليها التعبير الذى يستخدم طريقة السرد الخالص. ومن هنا فإن أى تلخيص لها بالنثر لا يمكن. فى أحسن الأحوال. إلا أن يكون تقريبيا. وفضلا عن ذلك فإن من العسير الاهتداء إلى أى رأى واحد عن المصير الإنسانى. يكون مشتركا بين جميع التراجيديات. فكتاب المسرحية اليونان يختلفون فيما بينهم. كما يختلفون بدورهم عن شيكسبير. فيما يتعلق – مثلا – بالأهمية النسبية للشخصية الإنسانية، "والمصير" اللاشخصى الذى يعلو على الأشخاص، فى إحداث الكارثة التراجيدية. وعلينا أن نحرص على عدم محو هذه الفوارق عندما نتحدث عن "التراجيديا" بوجه عام. وأخيرا فإن من الممكن وجود عدة تفسيرات مختلفة "لمعنى" التراجيديا الواحدة، وهو أمر متوقع فى حالة الأعمال الفنية الزاخرة العميقة.

والآن يمكننا، بعد أن نعمل حسابا لكل هذه التحوطات، أن ننتقل إلى البحث عن "الحكمة" التى تشيع نسبتها إلى التراجيديا. فالتراجيديا، كما لاحظنا من قبل، تتناول أعمق التزامات الإنسان وأهمها. وهى تصور مصير أولئك الذين يحاولون تحقيق أعز قيمهم. وعلى ذلك فإن الحكمة لها بالضرورة دور فى التراجيديا. ذلك لأن "الحكمة" كانت تفهم بصورة عامة على أنها نوع خاص من المعرفة – هو معرفة قيم الحياة. فالمرء يكون حكيما إذا كان يستطيع التمييز بين الخير الأصيل الباقى وبين الخير الظاهرى الخادع. والمرء يكون حكيما إذا نظرا إلى العالم بتنزه ، بلا تحيز لغرض، ومن زاوية سليمة، ولم تجرفه مظاهر الحماسة الهوجاء. وهى تتضمن الفهم السليم لقدرت المرء وحدوده. فالحكمة ليست مجرد معرفة واقعية، وإنما هى أهم نوع من المعرفة يمكن للناس امتلاكه. ونحن نكتسبها من التراجيديا عن طريق مشاهدة التصوير الدارمى لعواقب الافتقار إلى الحكمة.

ومن الخصائص المشتركة بين أبطال التراجيديا اليونانية، تلك الصفة التى تسمى فى اليونانية hybris– أى الاعتداد المفرط بالذات. والغرور والخيلاء. ولا

يمكن القول إن هذه الصفة فى ذاتها هى سبب الكارثة التى تصيب البطل. إذ أن التراجيديا أعقد من هذا بكثير. ومع ذلك فإن هذا الغرور جزء من شخصية عدد كبير من الأبطال اللذين ينبغى أن نتذكر أنهم كانوا أناسا أخيارا من الناحية الأخلاقية. ومن ثم فإن هذا الغرور يؤثر فى سلوكهم ويشوهه. فحتى على الرغم من كون البطل يسلك دفاعا عن قيمه. فإن سلوكه يفسد نتيجة لاعتداده المفرط بنفسه. وهذا يصدق على بروميثيوس فى "بروميثيوس مقيدا". وعلى بطل تراجيديا "آجاكس" الذى تدفعه الآلهة إلى الجنون لأنه يملك الشجاعة ولكنه لا يملك الحكمة.

أما أشهر شخصيات التراجيديا اليونانية. وهو أوديب. فلا يكاد يكون من الممكن وصفه بأنه "مسئول" عما قاساه. لأنه مسير منذ البداية. عن طريق النبوءة إلى قتل أبيه والزواج من أمه. وهو فضلا عن ذلك يستهل سلسلة الأحداث التى تنتهى بالكشف عن خطاياه، محاولا أداء واجبه بوصفه ملكا. ذلك لأن من الضرورى أن يتهدى إلى قاتل أبيه حتى يرفع الوباء عن طيبه. ومع ذلك فإن غروره عامل ساعد على التعجيل على الاكتشاف الذى قضى عليه. فهو يحث الشاعر الأعمى تيرسياس على كشف الحقيقة، ومع ذلك يرفض قبولها بعناد. وهكذا يقول أوديب لترسياس:

إن ذهابك يعنى ذهاب متاعبنا معك.

وهو يرتاب فى كل من حوله، إلا ذاته. وعندما يتضح أن أوديب الملك هو ذاته مرتكب الخطايا، يكون فى ذلك دليل على مدى بطلان الاعتداد الزائد بالنفس، ومدى قصور حكمة الإنسان وضعفها. هنا لا نجد "درسا أخلاقيا" مباشرا كذلك الذى نجده فى الكتب، وإنما تواجهنا المسرحية بتحذير خطير، وتتحدانا أن نعمل دائما على دراسة أنفسنا، واختبار "حدودنا التراجيدية" من جديد.

ويسفر مصير كريون، خليفة أوديب على العرش وفى تراجيديا "أنتيجونا" عن حقائق مماثلة. ذلك لأن كريون لا يود إلا أن يدافع عن مملكته عندما يصدر أمره بعدم دفن الخائن الذى سقط فى المعركة، ليكون مصيره عبرة لغيره، فيؤدى ذلك إلى دخوله فى صراع مع أنتيجونا، التى لديها التزام إلهى وعائلى بدفن أخيها. ويقدم كريون حججا مقنعة دفاعا عن تصرفه. ومع ذلك فإنه بدوره يتلقى، مثل أوديب، تخذيرا من الاعتداد لمفرط بالذات:

لا ترب فى صدرك رأياً واحداً لا يتبدل
أو تعتقد أن الصواب ليس إلا ما تقول

وفى آخر الأمر يؤدى سلوك كريون – وهو سلوك بطل تراجيدى– إلى موت زوجته وابنه. وعند نهاية المسرحية يندب: "العاقبة المريرة للقرار الذى يبدو حكيماً" وينعى على نفسه "حمقه" ولنقل مرة أخرى إن هذا لا يعنى أن تصرف كريون كان "خطأ" فتلك مسألة تختلف فيها الآراء. ومع ذلك فإنا نرى كيف يمكن أن يفسد "الاعتداد بالذات" تصرفات "إنسان خير"، وكيف أن الأفعال التى يقوم بها المرء فى سبيل مثله العليا يمكن أن تجر عليه أوخم العواقب. فمضمون "التعليم" هنا هو التواضع الأخلاقى.

كذلك يعتقد "لير"، كما يصوره شيكسبير، أنه تصرف سليماً عندما تبرأ من ابنته كورديليا. وقسم المملكة بين أختيها ريجان وجونريل. ذلك لأنه عندما دعا ثلاثتهن إلى الحديث عن حبهن له، أعلنت ريجان وجونريل عن حبهما بنفاق، على حين أن كورديليا اكتفت بقولها "لا شىء يا سيدى" (الفصل الأول، ١) ولم يكن سلوك لير شريراً بصورة واضحة. ولنتذكر هنا ما قلناه من أن التراجيديا لا شأن لها بحالات الشر المتأصل فى النفوس. فتراجيديا "الملك لير" تعالج تجربة أخلاقية أعقد وأهم بكثير، هى تلك التى يلحق فيها الضرر برجل خير فى أساسه نتيجة لافتقاره إلى الحكمة. فالملك لير يعلى من قدر امتيازات الملكية – وهى النفاق والفخامة – فوق القيمة الباقية من الحب. وهذا ما تدل عليه المسابقة البلاغية المصطنعة التى أجراها بين بناته، والقرار الذى اتخذه بناء عليها. وعندما تعجز كورديليا عن إرضاء غروره الملكى، ينصرف "بتهور ممقوت" (الفصل الأول، ١) فهو يفتقر إلى الحكمة فى إعلائه للقيم الزائفة فوق القيم الصحيحة، وفى التصرف دون روية وتدبر. وهو يخون نفسه بقدر ما يخون كورديليا، إذ يقول عنها:

لقد أحببتها كأعظم ما يكون الحب، وكنت آمل أن أنال الراحة فى ظل رعايتها (الفصل الأول، ١).

ويؤدى تصرف لير إلى عذابه الطويل الذى لا يطاق. وإلى موت كورديليا البريئة.

ولقد كنا نتحدث عن الحكمة التى نكتسبها. بوصفنا متفرجين. عند مشاهدتنا لنتائج افتقار البطل إلى الحكمة. ولكن ينبغي علينا أن نتحدث أيضا عن الحكمة التي يكتسبها البطل ذاته. والتى نشاركه إياها: فالشخصية التراجيدية ليست. كالكثيرين منا. إنسانا يمر بالمحنة دون أن يطرأ عليه تغير كبير ودون أن يصبح بفضلها أكثر حكمة مما كان. كما نقول عادة. فلو كان كذلك، لما كان هناك شيء يعوض من الآلام التى تمر بها. والتى تجعلنا نشعر بحزن متعاطف معه. وعندئذ يكون جو الحزن الذى تثيره التراجيديا جوا لا يكاد يكون من الممكن تحمله. ويكون البطل التراجيدى مفتقرا إلى العظمة والنبل اللذين نحس بهما فى استجابتنا له. ولكن الأصح كما قيل مرارا . أنه "يتعلم من خلال الألم". وهو يتعلم. بدرجات متفاوتة، أهم ما ينبغي عليه. وعلى كل البشر. أن يتعلموه – ألا وهو طبيعة الحكمة وأهميتها.

ولنعد إلى "لير" لنضرب به مثلا لهذا. فعندما بدأت ريجان وجونريل تكشفان عن وجههما الحقيقي، بعد أن دانت لهما المملكة، وتعاملان لير بازدراء، كان رد فعله مزيجا من الغضب العاجز والإشفاق على الذات:

سأنتقم منكما انتقاما
يقول عنه العالم ______ سأفعل أشياء______
لا أدرى ما هى بعد..
إن لدى كل الحق فى البكاء، ولكن هذا القلب
سيتمزق إلى مائة ألف قطعة
قبل أن أبكى. (الفصل الثانى، ٤).

ولكنه يكتسب، وهو ينصهر فى بوتقة العذاب الأليم، عطفا وحكمة عميقة. فقلبه يتجه إلى:

البؤساء المساكين العراة، أينما كنتم.

ويلوم نفسه قائلا:

لكم أهملت ذلك!
وعنيت بالمظهر والأبهة (الفصل الثالث، ٤)

وهو يتحدث بمرارة شديدة عن الادعاءات الفارغة للملكية - "الكلب يطاع وهو فى منصبه" الفصل الرابع. ٦) - وعن النفاق الذليل الذى كان يبدى به من قبل أشد الاهتمام".. قالوا لى إننى كل شىء: إنها أكذوبة - فالعلة الضئيلة تجعلنى أرتعد".

والأمر الذى له أقوى دلالة. هو أن اعتداده الأعمى بنفسه أخذ يحل محله التنزة والتجرد الذى يتيح له إدراك حماقته السابقة. فهو يستطيع الآن أن يرى مدى القسوة التى أساء بها إلى كوردليا. ولذا يقول لها:

لو أن معك لى سما لتجرعته (الفصل الرابع. ٧)

ومرة أخرى يسألها الصفح فى حديث رائع الجمال (الفصل الخامس. ٣).

وحتى يموت، تكون آخر فكرة تخطر بذهنه منصبة عليها.

وحتى تلك الشخصيات التراجيدية التى تقترب إلى أقصى حد من نمط الرجال العمليين، مثل آجاكس وعطيل، تحاول التفكير فى الكارثة التى حاقت بها، و"فهم معناها". وفى آخر مرة نرى فيها أوديب، أى فى "أوديب فى كولونوس" نراه رجلا يتسم بوقار مهيب، مليئا بالحكمة الناضجة المتزنة.

إن آلام البطل التراجيدى هائلة، ولكن عظمته هائلة أيضا. فهو شخصية ترسم على نطاق واسع - فى استجاباته الانفعالية، وفى تأكيده لقيمه بكبرياء، وفى قدرته على "التعلم". وهو فى واقع الأمر تراجيدى (أسيان) أكثر منه شخص يدعو إلى الرثاء (Pathetic)، مثلما يكون الإنسان عندما تصيبه كارثة أو مرض لا علاقة له بأفعاله، ولا يؤدى إلى تغيير فى شخصيته. فاستجابتنا إزاء البطل التراجيدى ليست استجابة شفقة خالصة، بل إن نبله عامل هام من العوامل المؤدية إلى ذلك السمو المترفع الذى نحس به فى نفس الوقت الذى نشاطره فيه أحزانه.

وأخيرا، ينبغى أن نتأمل البناء الشكلى للتراجيديا لكى يساعدنا فى التخلص من المفارقة. وهنا أيضا نسترشد بما جاء فى كتاب الشعر. فأرسطو، كما يذكر القارىء يؤكد "الضرورة السببية" التى تضم كل عناصر عقدة المسرحية فى تعاقب محكم. فعقدة التراجيديا ليس لها طابع المسلسلات المتقطعة، أى أن

الأحداث " لا تتوالى دون تعاقب محتمل أو ضرورى "[1]. بل إن الأفعال جميعا تؤدى إلى الخاتمة بقوة لا ترد. هذه الوحدة الشكلية تؤدى إلى خبرة جمالية من الإثارة والإحكام التام. فحركة المسرحية تستحوذ تماما على المشاهد. الذى يترقب ذروتها باهتمام بالغ. ويصل استغراقه فى الحوادث حدا من الاكتمال. وانتظاره لذروتها حدا من الحيوية، يتيح له تقبل الألم الذى هو جزء لا يتجزأ من التراجيديا. " فمن الممكن الاستمتاع بالصراع والتضارب ذاتهما. وإن كانا مؤلمين، عندما نمارسهما بوصفهما وسيلة للكشف عن تجربة "[2]. فالتراجيديا. على الرغم من كل ما فيها من ألم، لها القدرة على الاستحواذ على انتباه المشاهد إلى حد لا يصل إليه سوى القليل من ضروب الفن الأخرى.

* * *

لقد بحثنا لتونا بعضا من أهم الإجابات التى ترد على "مفارقة التراجيديا". ولكل من هذه الإجابات قدر من الصحة، إذ أن كلا منها يرتكز على الوقائع الملاحظة فى الأدب التراجيدى، وبخاصة موضوعه، وشكله، ودلالته التعبيرية، كما يرتكز على وقائع الاستجابة الاستطيقية للتراجيديا. ونظرا إلى أن هذه النظريات ليست متناقضة منطقيا فيما بينها، فمن الممكن استخدامها سويا فى تفسير قيمة التراجيديا. فقد يحدث أن تطغى شدة اللذة على الألم الذى نشعر به فى استجابتنا التراجيدية، وقد لا يحدث ذلك. وربما كان هذا أمرا يتفاوت من شخص إلى آخر. وعلى أية حال، فإن هذه المسألة لا تكون لها أهمية إلا بالنسبة إلى نظرية فى القيمة ترتكز على فكرة اللذة. والشىء الذى يهمنا جميعا هو أن من الممكن أن تكون التجربة التراجيدية عظيمة القيمة على الرغم من إيلامها، كما أن مما يهمنا أن نعرف كيف يحدث ذلك. وعلينا ألا نحاول تجاهل الألم أو استبعاده، إذ أنه كامن فى الوجه التراجيدى لوجود الإنسان. "فأوديب" و "لير" حكايتان عن العذاب والكوارث". وهما ليستا من نوع الميلودراما، أو الكوميديا التى نقرؤها باستخفاف. وعلى الرغم من كل ما فيها من إيلام، فإنهما من أعظم ما نملك من روائع الأعمال الفنية.

---

(١) المرجع المذكور من قبل، ٩، ص ١٤.

(٢) ديوى: "الفن بوصفه تجربة"، ص ٤١.

إن هذه التراجيديا تظل تحديا باقيا للبصيرة العقلية واتساع الأفق الانفعالى لكل منا. وليس للطالب أن يوقع معرفة سريعة منذ البداية بهذه الأعمال، بل إن عملية الاستزادة من التعرف بالتراجيديات وتقديرها هى عملية ليست لها نهاية. ومع ذلك فإن المرء ينمو من الوجهة الاستطيقية والانفعالية خلال هذه العملية التى تكون بهذا الوصف مجزية إلى غير حد.

٣ - "القناع الكوميدى":

ولكن لماذا نبحث فى الكوميديا - من بين سائر الموضوعات - فى فصل مخصص "للقبح فى الفن"؟ إن الكوميديا تعتمد على "الطرب البرىء". فهنا نخلع عنا تلك الشواغل الجادة التى تعتمد عليها التراجيديا، ونستسلم للدعابة. فكل ما فيها مضحك، وبالتالى فإن كل ما فيها يبعث لذة، ومن المحال أن يكون هناك ما هو أكثر منها اختلافا عن التراجيديا.

ومع ذلك فإن المفكرين، منذ أقدم عهود التفكير الاستطيقى، قد تنبهوا إلى النواحى التى تقرّب بينها وبين التراجيديا على نحو لا يخلو من المفارقة. فالفيلسوف الكبير الأول، سقراط، يدلى بعبارة فيها تلميح خفى إلى هذا التشابه[١]. وفى عصرنا الحاضر علّق الكاتب الفكاهى المشهور جيمس ثيربر James Thurber على هذا الموضوع بقوله " إن أقرب شىء إلى الفكاهة هو المأساة (التراجيديا)"[٢]. وإنه لمن الأمور الجديرة بالانتباه أن نرى كم من أوصاف أحد هذين النوعين الأدبيين يمكن أن تنطبق بنفس المقدار على الآخر، كما هو الحال مثلاً فى "تلك الحدود الضيقة التى لا تتعداها قدرة الإنسان على التنبؤ بالأمور .. والتى تقف على الدوام حائلاً فى وجه آمال الإنسان: فربما كان هذا هو لب الكوميديا الإنسانية"[٣]. ولو رجعنا بذاكرتنا إلى ما قلناه فى القسم السابق من هذا الفصل، لأحسسنا أيضاً بالميل إلى أن ننظر إلى هذه الصفة على أنها "لب" التراجيديا.

---

(١) انظر محاورة المأدبة لأفلاطون، ٢٢٣.

(٢) ماكس ايستمان: الاستمتاع بالضحك
Max Eestman: The Enjoyment if Laugther (N. Y., Simon and Schustesr , 1936).
ص٤٣٢

(٣) د. هـ. مونرو: مناقشة (حجة) الضحك
D. H. Monro: Argument of Laughter (Melbourne u. P., 1951).

لقد كان أرسطو هو الذى أدرج الكوميديا صراحة، فى كتاب الشعر، ضمن مشكلة القبح الفنى: فالكوميديا هى.. محاكاة لأشخاص أدنى مرتبة - ولكن ليس بالمعنى الكامل للسوء، إذ أن المضحك ما هو إلا فرع من فروع القبح. فقوامها نوع من النقص أو القبح ليس مؤلما ولا هداما.. فالقناع الكوميدى قبيح مشوه، ولكنه لا ينطوى على ألم"[1].

وإذا كان أرسطو قد كتب بحثه الشامل فى الكوميديا، فإن هذا البحث لم يصلنا على أية حال. مع ذلك فليس من العسير أن نجد أمثلة للقبح الكوميدى كما يصفه هو. فى أدب عصره والعصور اللاحقة. فأرسطو يتحدث عن نقص فى الشخصية "ليس مؤلما ولا هداماً". أى أن هذا لابد أن يكون نوعاً من الانحراف أو الحمق له نتائج غير ضارة نسبياً، على خلاف الحمق التراجيدى. وتلك صفة نلمسها فى الشخصيات المألوفة للكوميديا - "كالفشّار"، والكذاب، و المهرج، والجبان. فهؤلاء يعانون "نقائص" فى الشخصية، وهم بغيضون أخلاقياً. وعندما نصادفهم فى "الحياة" يسببون لنا ألماً، أو حرجاً على الأقل. والحق أن قليلاً من الناس يسببون لنا من المتاعب بقدر ما يسببه أولئك الذين نعلم عن يقين أنهم كذابون، أننا نشعر بالغضب أو السخط نحو الجبان. فلماذا لا تتملكنا هذه المشاعر، بل لماذا نضحك، عندما نصادف أشخاصاً كهؤلاء فى الكوميديا؟ إن من الممكن أن يكون القبح الكوميدى حسمياً أيضاً. فكثيراً ما نجد تشويهاً جسمياً لدى الشخصيات الكوميدية: ولنذكر فى هذا الصدد "كرش" فولستاف وأنف دورانتى[2]. والحول فى عينى بن تيربن Ben Turpin ... فكيف نضحك على هذه الغرائب، بل كيف نضحك على حوادث تتصف عادة بالإيلام، كالتعثر والوقوع، فى حالة الممثل الهزلى، المرحوم جو فرسكو Joe Frisco؟

وفضلاً عن ذلك فإن الشخصية الكوميدية، شأنها شأن البطل التراجيدى، كثيراً ما يجد نفسه واقعاً فى مواقف الهزيمة الأمل. فهو يستهل سلسلة حوادث لا يستطيع السيطرة عليها، وإنما يخضع لها - وعلى الرغم من أن آلامه ليست آلام

---

(1) المرجع المذكور، ٥.، ص٧-٨.

(2) جيمى دورانتى، ممثل هزلى أمريكى مشهور بضخامة أنفه غير العادية. (المترجم)

بطل تراجيدى، فإنه يعانى خوفا وحزنا، وكثيرا ما تقع عليه إهانات جسمية، تتفاوت ما بين الضربة القاضية المتكررة فى الاستعراضات الهزلية المعروفة، وبين غمر فولستاف فى النهر، ووقوع شابلن فى براثن الآلات فى رواية "الأزمنة الحديثة". ولا جدال فى أن القارىء يستطيع أن يتذكر عددا لا يحصى من الأمثلة الأخرى. على أن الإهانة الجسمية تحزننا عندما نصادفها فى "الحياة الواقعية"، ولا سيما إذا كنا نعد الضحية بريئا، مثلما تكون الشخصية الكوميدية عادة. وهنا يثار السؤال مرة أخرى: لماذا "لا ينطوى القناع الكوميدى على ألم"؟

إن ما نحن بسبيل البحث عنه هو "نظرية فى الكوميديا". فلنبدأ بأن نلاحظ أن هذه ليست هى ذاتها "نظرية فى الضحك". ذلك لأن هناك قدرا كبيرا من الضحك لا تثيره الكوميديا. فكثيرا ما يضحك الناس عندما يشعرون بالحرج، أو عندما يكونون فى حاجة هستيرية، أو عندما يدغدغهم أحد، أو بسبب "الغاز المضحك"[1]. أما أسباب هذا النوع من الضحك فهى متروكة لعالم النفس أو علم وظائف الأعضاء. ومهمتنا هنا هى تحليل الأدب الكوميدى من حيث هو موضوع استطيقى، من أجل الإجابة عن سؤالنا.

وقد يحتج بعض القراء على ذلك قائلين: "ولكن السؤال لا يكاد يحتاج إلى جواب. فهو سؤال مصطنع يكاد يجيب عن نفسه بنفسه. فمن الطبيعى ألا ننشغل أبدا بالجبان الكوميدى أو بأحزان شابلن، إذا أننا لا نأخذهما أبدا مأخذ الجد. فالأمر كله "دعابة "[2]، وإذن فمن حقنا أن نضحك".

هذا اعتراض وجيه. فهو لا يؤدى إلى التخلص من سؤالنا، بل يؤدى إلى ما هو أفضل من ذلك، أى يبدأ فى الإجابة عنه. ذلك لأن من الواجب أن نتذكر، كما فى الحالة المشابهة فى التراجيديا، أن الموضوع الذى يصور – أى عيب الشخصية أو سوء المعاملة جسميا – ليس هو العمل الفنى كله. بل إن هناك جميع العناصر الأخرى التى تدخل فى العمل الفنى وتميزه، والتى تفرق بينه وبين "الحياة". ومن هنا فإن الاستجابة العلمية تستبعد من مجال الكوميديا. فالسيدة الشابة التى أشرنا

---

(١) يطلق اسم "الغاز المضحك Laughing gas " على أول أكسيد الداينيتروجين وهو غاز يستخدم أحيانا مخدرا فى طب الأسنان،ويسبب استنشاقه الضحك أحيانا. (المترجم)

(٢) انظر "ايستمان"، المرجع المذكور من قبل،ص ٣، ١٥ – ١٧

إليها من قبل، والتى قامت باستجابة عملية لمسرحية "عطيل"، ربما كانت حمقاء بما فيه الكفاية. ولكن أليس مما يفوق هذا حمقا بكثير أن يحاول المرء إنقاذ الشخصية الهزلية من المأزق الذى وقعت فيه؟

يكفينا هذا دفاعا عن وجهة النظر التى نسبتها إلى القارىء المفترض. ومع ذلك فليس فى وسعنا أن نتوقف عند هذا الحد. فلماذا تشجع الكوميديا على التجرد والانفصال الاستطيقى إلى هذا الحد الواضح؟ وما الذى تتميز به الشخصية الكوميدية. والموقف الكوميدى. ويحول بيننا وبين أخذهما مأخذ الجد؟ وما هى بالضبط "حالة" المشاهد الاستطيقى أو موقفه إزاء الكوميديا؟ هذه الأسئلة. التى هى توسيع للسؤال الأول، هى التى ينبغى أن نتصدى لها الآن.

° ° °

إن المؤلفات التى كتبت عن نظرية الكوميديا لا تكاد تقل فى كثرتها عن تلك التى كتبت عن نظرية التراجيديا، وفى هذه الحالة أيضا لا نستطيع أن نتحدث إلا عن عدد من النظريات الرئيسية. فلنبدأ بالنظرية التى سيطرت على التفكير فى الكوميديا طوال القرن الحالى، وهى النظرية التى عرضها الفيلسوف برجسون فى كتابه "الضحك Le rire".

يقبل برجسون النتيجة التى ينتهى إليها الإنسان فى موقفه الطبيعى، وهى النتيجة التى أوضحناها منذ قليل، وأعنى بها أن المشاهد لا يأخذ الكوميديا مأخذ الجد؛ ثم يعمل برجسون على التوسع فى هذه النتيجة. فنحن لا نضحك على الشخص الذى نشعر نحوه بالعطف أو الشفقة. ومن هنا فإن من الواجب، فى حالة الكوميديا، كبت الانفعال المتعاطف، على عكس ما يحدث فى التراجيديا. "إن الموقف الكوميدى يقتضى نوعا من التخدير المؤقت للقلب. فهو يهيب بالعقل، لا أكثر ولا أقل"[1]. والواقع أن رأى برجسون يعيد إلى أذهاننا الحكمة الشائعة: "الحياة مأساة (تراجيديا) فى نظر من يشعرون، ومهزلة (كوميديا) فى نظر من يفكرون". وهناك دليل يؤيد رأيه هذا، وربما كان فى استطاعتنا جميعا أن نؤمن

---

(1) برجسون: "الكوميديا" فى كتاب "الضحك"، ترجمة إنجليزية بقلم Brereton and Rothwell (N.Y., Macmillan, 1911)، ص٥.

عليه، هو أننا لا نضحك عادة على الشخص إلا عندما نشعر بأننا منفصلون. أو حتى منعزلون عنه وما إن تبدأ فى "الشعور بالأسف" نحوه، حتى تتوقف عن الضحك.

ويمضى برجسون أبعد من ذلك فى تحليل موقف المشاهد من الشخصية الكوميدية. فهو موقف القاضى. ونحن نقرر أن سلوك الشخصية الكوميدية خطأ لأنه مضاد للمجتمع. ونعاقبه على ذلك عن طريق "إذلاله" بضحكنا[1]. فما الذى يتصف به سلوك الشخصية الكوميدية. مما يبرر حكمنا هذا؟ هنا نصل إلى لب نظرية برجسون.

إن الحياة تتألف من مواقف لا تكف عن التغير. ونحن نواجه مطالبها بنجاح عن طريق تكييف فكرنا وسلوكنا تبعا للمواقف الجديدة. فلا بد لنا من أن نكون مرنين واسعى الحيلة. وعلينا ألا نتشبث بأنماط ثابتة من السلوك عندما تكون بيئتنا المتغيرة قد جعلت هذه الأنماط عتيقة بالية – وهو ما يحدث دائما بالفعل. ولكن هذا بعينه هو ما تفعله الشخصية الكوميدية. فبدلا من أن تكون مرنة قادرة على التكيف نراها تتصف بعيب واضح هو "الجمود الآلى"[2]. فهذه الشخصية تسلك بطريقة ثابتة، أشبه بطريقة الآلات. أى أن الكوميديا تتمثل فى "تطبيق الآلية على الحياة"[3]. والمجتمع لا يمكن أن يتسامح مع الآلية. إذ لا يكتب للمجتمع بقاء إلا إذا كان الناس فيه من المرونة بحيث يتكيف بعضهم مع البعض. ومن هنا كان فى الضحك تقويم وإصلاح اجتماعى، يندد بالشخصية الكوميدية ويسعى إلى إصلاحها[4].

والواقع أن برجسون يعرض نظريته هذه ببراعة فذة. وأن المرء ليدهش إذ يتأمل عدد جوانب الكوميديا التى يمكن ادراجها تحت فرضه هذا وإيضاحها بواسطته. فهناك أولا التكرار، وهو من أكثر الأساليب الكوميدية شيوعا. فرأى برجسون يترتب عليه. بصورة مباشرة تقريبا، أن تكرار عبارة أو سطر فى محادثة

---

(1) المرجع نفسه، ص١٩٧.
(2) المرجع نفسه، ص ١٠.
(3) المرجع نفسه، ص ٣٢.
(4) المرجع نفسه، ص١٣٤.

يمكن أن يكون مضحكا. (ومن أساطين فن المحادثة المتكررة الممثل الهزلي جاك بينى Jak Benny). فالتكرار يكشف عن آلية المتكلم، الذى يتشبث بفكرة معينة على الرغم من تغير الظروف. وفضلا عن ذلك، فلما كان الكوميدى شخصا عقيما يعجز عن مواجهة مطالب الحياة، فلا بد لنا أن نتوقع منه الرجوع إلى حالة الحلم أو غيرها من أساليب "تكييف الأمور تبعا لطريقته الخاصة فى التفكير"[1]. والمثل الكلاسيكى على ذلك هو دون كيخوته. غير أن هناك أمثلة متعددة أخرى، مثل شابلن فى رواية "الجرى وراء الذهب The Gold Rush".

ولما كانت الشخصية الكوميدية تفتقر إلى القدرة الخلاقة على التكيف، التى يتميز بها الإنسان "الحى"، فإنها فى كثير من الأحيان تبدو أشبه "بالشىء"[2] منها بالشخص. فنحن نراها وهى تدفع هنا وهناك، أو تضرب، أو يلقى بها فى الهواء، أو تتدحرج كالكرة. وهذا بدوره يساعد على تعليل عدم تعاطف المشاهد معها. فكيف يمكننا أن نشعر بالاهتمام نحو "شىء"؟

وأخيرا فإن برجسون يدلى بملاحظة غاية فى الدقة عن طبيعة الشخصية الهزلية بالقياس إلى البطل التراجيدى. فالشخصية الهزلية تعانى "نقصا"، كما قال أرسطو. ولكن برجسون يشير إلى ليس نقصا يفسد طبيعتها الكاملة. وهنا يتحدث برجسون عن شخصية هزلية تتصف "بالأمانة التامة"، ولكنها غير اجتماعية" وهذا الخطأ "تافه" لأنه لا يشوه أمانتها الأساسية. ويمكننا أن نستشهد أيضا بمثل آخر، هو تشارلى، فى كوميديات شابلن الأولى، الذى ظل فى صميمه إنسانا طيبا، وإن كان يسلك بغباء وتخبط. وبعبارة أخرى، فإن العناصر المختلفة للشخصية الكوميدية لا يؤثر بعضها فى بعض، ولا يتفاعل بعضها مع بعض. أما فى التراجيديا فنجد، على العكس من ذلك، أن العيب الذى تتسم به الشخصية "يجتذب مختلف طاقات الرجل ويستوعبها، ويحولها ويبتلعها"[3]. وحسبنا فى هذا الصدد أن نتأمل كبرياء أوديب، وطموح ماكبث، وغرور لير.

---

(1) المرجع نفسه، ص ١٨٥.

(2) المرجع نفسه، ص ٥٨.

(3) المرجع نفسه، ص ١٣٨

وهنا أيضا يساعدنا برجسون على تفسير انفصالنا عن الشخصية الكوميدية. فكون شخصية البطل التراجيدى تكشف بوضوح عن تداخل دوافعه ورغباته وتشابكها. يعنى أنه كائن بشرى معقد و"حقيقى". أما الشخصية الكوميدية فأقل تعقيدا بكثير. وبالتالى فهى اقل إقناعا. ويظهر ذلك بكل وضوح حين لا تكون الشخصية الكوميدية إلا "نمطا عاما"[1]. لا فردا متميزا مثل هاملت. مثل هذه "الشخصيات النمطية" الكوميدية كثيرا ما تكون مجرد "افتعال بعثت فيه الحياة"[2]. على حد تعبير مونرو. فهى تجسد متحرك لسمة واحدة فقط من سمات الشخصية. أى أنها جبن ولا شىء غيره. أو نفاق ولا شىء غيره. وهكذا دواليك. فكل كلمة تقولها. وكل فعل تفعله. إنما هو مظهر لهذه السمة الواحدة بعينها. ولما كانت تفتقر إلى الشخصية الزاخرة المرنة. فإنها لا تصبح أبدا واعية بنقائصها[3]. فهى. على حد التعبير الأثير لدى برجسون. "شاردة الذهن" إلى آخر لحظة. وعلى القارىء أن يقارن هذا الافتقار التام إلى نمو الشخصية وإلى "التعلم"، بما يحدث فى حالة البطل التراجيدى، كما وصفناه من قبل.

لقد حاولت أن أعرض أساسيات نظرية برجسون. وإنه لمن المحال الإحاطة هنا بكل الأفكار القيمة التى تضمنها كتاب "الضحك". وإنى لأوصى الطلاب الحرص على قراءة هذا الكتاب[4].

ولكن، ما مدى كفاية نظرية برجسون؟ إنها نظرية زاخرة خصبة بلا جدال. ومع ذلك فمن الضرورى تكملتها، بل والتنازل عنها، فى مواضع معينة، من أجل نظريات أخرى، إذا ما أردنا أن نقدم عرضا يشمل كل جوانب الإنتاج الكوميدى.

فمن الملاحظ. أولا، أن طبيعة الموقف الكوميدى تصرف المشاهد عن الاندماج فيه. ولقد تحدثنا من قبل عن "واقعية" الموقف التراجيدى و"جديته البالغة". أما المواقف الكوميدية فهى بعيدة الاحتمال تماما، وإذا ما قيست بمعايير "الحياة الواقعية"، لاسيما حين تتحول إلى هزل مقصود لذاته (فارس Farce) وخيال غير

---

(1) المرجع نفسه،ص ١٧٢.
(2) المرجع نفسه، ص ١٤٩، ١٦٣.
(3) المرجع نفسه، ص ١١٦.
(4) الرجع نفسه، ص١٤٦.

واقعى. فهى تزخر بالمصادفات المفرطة ولو تأملت رواية موليير الهزلية " مقالب سكابان Les Fourberices de Scapin" لوجدناها تتألف أساسا من حادث غير معقول تلو الآخر. فلا بد لنا أن نأخذ مثل هذه الكوميديا "مأخذ الهزل"، لأنها بعيدة كل البعد عن العالم الذى نأخذ فيه الأمور مأخذ الجد. ويتجلى ذلك وضوح فى تلك الكوميديات التى ينطوى موضوعها على "Arsenic and Old Lace"، نجد سيدتين عجوزين مخبولتين تقتلان عدداً كبيراً من الرجال بدافع العطف. وفى هزلي "ثيربر" الكلاسيكية "لسة Touche" يقوم مبارز بقطع رقبة خصمه بضربة بارعة واحدة. ولكن هنا أيضاً نجد الموقف يبلغ من بعد الاحتمال حداً هائلاً، وتكون "النغمة" أو الجو العام للعمل ذا طابع لا يبلغ من الوضوح حداً يستحيل معه على الاستجابة الأخلاقية أن تجد فرصة لتأكيد ذاتها.

وفضلاً عن ذلك فإن الوحدة المحكمة للعقدة التراجيدية لا توجد فى معظم الكوميديات. فبناء كثير من المسرحيات الكوميدية، حتى عندما لا تكون الحوادث المكونة لها مغرقة فى الخيال، ومن ذلك النوع الذى يسميه أرسطو "مفككاً". فهو مجموعة متعاقبة من المآزق لا يوجد بينها ارتباط داخلى محكم. ولما كانت الكوميديا تفتقر إلى التوتر البنائى والوحدة التى تتسم بها التراجيديا، فإن "الذروة" فيها كثيراً ما تكون متكلفة. فهى "نهاية سعيدة" عشوائية تماماً، أو انطلاقة أشد أو أكثر صخباً من كل ما وقع فى المسرحية من قبل، فافتقار العقدة الكوميدية إلى التحدد يحول بيننا وبين الاستغراق المفرط.

هذه الملاحظات تتمشى تماماً مع رأى برجسون القائل إنه لا مكان للتعاطف فى تقدير الكوميديا. ومع ذلكم فهناك نظريات أخرى فى الكوميديا عملت على تحدى هذا الرأى من اتجاهين متعارضين. فقد قيل من جهة إننا نكون فى الكوميديا أكثر انعزالاً حتى مما ذهب إليه برجسون، فعندما نضحك، لا نعبأ بقيم المجتمع، ولا نؤنب الشخصية الهزلية، وإنما نرى ضعف الشخصية الكوميدية وحمقها، ونستمتع بإحساس سارّ بتفوقنا عليها. فنحن نشعر، على حد تعبير "هبز Hobbes" المشهور، "بمجد مفاجىء" يعبر عن نفسه بالضحك.

ومن جهة أخرى ذهب كثير من المفكرين إلى أن برجسون وهبز كانا يفهمان الكوميديا بطريقة أضيق مما ينبغي. ذلك لأنه على الرغم من أن كلا منهما قد يفسر - بطريقة مختلفة إلى حد ما - سبب ضحكنا على الشخصية الكوميدية. فإن أحدا منهما لا يستطيع أن يفسر السبب الذى يجعلنا فى كثير من الأحيان نضحك مع الشخصية الكوميدية، وهى حقيقة لا سبيل إلى إنكارها. والواقع أننا نفعل ذلك إذا لم يكن لدينا "تحذير القلب" الذى يتحدث عنه برجسون. فلنرجع بذاكرتنا إلى "المحتال الظريف" أو "النصاب". الذى يظهر كثيرا فى الكوميديا. أعنى مثلا تلك الشخصية الأسطورية فى الأدب الشعبى الألمانى "تيل أو يلنشبيجل Till Eulenspigel". أنه يزدرى الموضوعات الاجتماعية والأخلاقية بالانتقام منها. وعندما نقدر حيله، فنحن لا ندافع عن المثل العليا للمجتمع، كما يقول برجسون. بل إن ما يحدث هو العكس، إذ أننا لا نستطيع أن نضحك إلا إذا تجاهلنا مفاهيمنا الأخلاقية المعتادة. ومع ذلك فإننا نبدى لذلك استعدادا تماما، نظرا إلى ظرف الشخصية الكوميدية وحيويتها. فطبيعته المحبوبة تكسبنا لصفها، بحيث نستمتع معه "بأجازة من الأخلاق". وإذن فالضحك فى هذه الحالة راجع إلى سرورنا الطاغى، وإحساسنا بالتحرر من قيود الحياة اليومية. ويرى أنصار هذه النظرية أنها تعلل، قدرا كبيرا من أنواع الدعابة "المكشوفة" أو "الإباحية".

كذلك فإن النذل الكوميدى الذى تحدثنا عنه الآن يشكل صعوبة أخرى بالنسبة إلى نظرية برجسون. فهو يبدى فى سلوكه براعة عظيمة، بدلا من أن يسلك بطريقة"آلية" أو "جامدة". إنه واسع الحيلة إلى أبعد حد فى التآمر من أجل ارتكاب سوءاته، وفى التخلص من القضاة ذوى الوجوه المقطبة. وعلى هذا النحو أيضا يكتسب تعاطفنا، ويحول بيننا وبين اتخاذ موقف التعالى.

وما إن نسلم بأننا نتعاطف أحيانا مع الشخصية الكوميدية، حتى نجد أن من الممكن، بل من الواجب، التخلى عن الرأى القائل إنه دائما "شخصية نمطية" لها بعد واحد. ويغدو تعاطفنا أعظم ما يكون عندما تكون هذه الشخصية إنسانا معقدا "حقيقيا". فعندئذ يصبح فردا له كيانه الخاص، وبذلك يتحدى حكم برجسون القائل إن الشخصية الكوميدية إنما هى "نمط". وربما كان فولستاف، فى مسرحية

شكسبير "الملك هنرى الرابع". (الجزء الأول)، هو أبرز الأمثلة على ما نقول. فهو شخصية متكاملة محببة إلى النفس إلى أبعد حد. أنه قطعا كذاب، و"فشار"، وجبان، ولص. ولكنه ليس أية واحدة من هذه الصفات فحسب. وعلى الرغم من أن له "نقائص". فإن هذه النقائص ليست "مؤلمة أو هدامة" لعدة أسباب. ومع أنه نذل بمعنى الكلمة فإنه يكتسب تعاطفنا بظرفه ومرحه الطليق. وهو يحتفظ بصورة مصطبغة بصبغة مثالية ساذجة عن شخصيته (الفصل الثانى، ٤). وعلى الرغم من كل رذائله. فليس فيه شر أو قسوة. ونحن لا نصدر عليه حكما أخلاقيا لأنه هو ذاته يقنعنا بأنه بمعزل عن الخير والشر. وأخيرا. فإن فيه نوعا من الإخفاق الطفولى الذى يثير العطف، بحيث نستطيع أن نقول. كما يقول الأمير هنرى: "إننا لا نود أن نضحك عليه، بل ينبغى أن نشفق عليه" (الفصل الثانى، ٢). وهكذا فإن فولستاف يؤثر فينا إلى حد يجعلنا نتعاطف معه أعظم التعاطف.

أما مدى عمق تعاطفنا، فهو أمر يمكن قياسه على أساس استجابتنا لمشهد من أغرب المشاهد فى تاريخ الأدب كله – أعنى "نبذ" فولستاف المشهور عند نهاية الجزء الثانى. ففى هذا المشهد يذهب فوستاف إلى "ورستمنستر آبى" ليحيى صديقه القديم، الأمير هال، الذى توج منذ قليل ملكا باسم هنرى الخامس. غير أن الملك ينبذه بالألفاظ قاسية مؤلمة:

لست أعرفك، أيها العجوز: اركع مصليا؛

أليس عارا أن يغدو صاحب الشعر الأشيب أحمق مهرجا..

ويلجم فولستاف، حتى لا يعود قادرا إلا على التمتمة – "مولاى، مولاى" – ويموت، كسير القلب، بعد ذلك بوقت قصير. فكثير من القراء يجدون مشهد الرفض مؤلما إلى أبعد حد[1]. وفى هذا الدليل، لا على أن الكوميديا مؤلمة، إذ ليس ثمة شىء مضحك فى المشهد – بل على أن بعض الشخصيات الكوميدية تكتسب تعاطفنا.

° ° °

---

(١) انظر مقال: "رفض فولستاف" فى كتاب برادلى "محاضرات أكسفورد فى الشعر"، ص ٢٤٧ – ٢٧٣.

كانت مناقشتنا للكوميديا حتى الآن ترمى إلى الإجابة عن السؤال: "لماذا لا ينطوى "القناع الكوميدى" على ألم"؟ وكان اهتمامنا الأساسى منصبا على كوميديا الشخصيات. بينما كان اهتمامنا بأنواع الكوميديا الأخرى عارضا. كما أننا لم نتحدث بالطبع عن أنواع أخرى من الهزليات. كالتلاعب اللفظى (القافية). و"التخريف المحض". والتهكم. الخ. كما أننا لم نستعرض جميع نظريات الكوميديا على الإطلاق. فهناك نظرية من أهم النظريات. ينبغى أن نذكرها على الأقل. تعد "عدم الانطباق incongruity" أساسيا فى كل هزل. ويحدث عدم التطابق عندما تكون الاستجابة لموقف معين بعيدة كل البعد عن ملاءمته. أو عندما تتلاقى مواقف وقيم متباينة كل التباين. كالموقف الوقور والموقف التافه مثلا – كأن نقول سيدة طيبة للرجل الضئيل الجسم الذى هبط لتوه من كوكب آخر فى يوم العيد: "آسفة يا بنى. لم يعد لدى شىء من كعك العيد"[1].

والحق أن المرء، عندما يجد نفسه إزاء ذلك التباين الشديد بين نظريات الكوميديا، قد يشعر بالرغبة فى القول إن هذه النظريات تزيد عما ينبغى. ولكنك إذا تريثت لتتساءل عن سبب وجود كل هذا العدد الكبير، لبدا لك الجواب واضحا. فالكوميديا موضوع معقد غاية التعقيد. وهى تتخذ أشكالا كثيرة متباينة. وحسبنا أن نتأمل الأنواع المختلفة من الكوميديا الأدبية – "كوميديا العادات Cimmedy of manners"، و"الفارس Farce"، والتهكم أو الهجاء Satire، والكوميديا الرفيعة high Comedy، بل والكوميديا التراجيدية tragicomedy. فإذا أضفنا إلى ذلك مختلف أنواع الهزليات – "القافية" والنكتة، الخ – أدركنا السبب فى عدم استطاعة نظرية واحدة أن تفسر جميع أمثلة الهزليات، وسبب اضطرار الباحثين النظريين إلى الالتجاء إلى "البراعة المشوبة بالتحير"[2]. عندما حاولوا أن يقدموا مثل هذا التفسير الشامل. فقد يكون فى استطاعة نظرية هبز أن تفسر بعض أنواع الضحك ذى الأغراض الشريرة على الأقل، ولكنها تنهار عندما يكون الضحك متعاطفا، وعندما لا

---

(١) أجرينا على المثل الأصلى الذى أورده المؤلف تعديلا بسيطا حتى يلائم القارىء العربى. (المترجم)

(٢) مونرو، المرجع المذكور، ص ١٦.

نشعر معه بتمجيد للذات. كما أن نظرية برجسون لا تكون كافية عندما تكون الشخصية الكوميدية متعاطفة و"إنسانية". وهكذا دواليك.

ومع ذلك فليس فى وسعنا أن نقتصر على تقسيم مجال الكوميديا إلى ميادين منفصلة. تصلح فى كل ميدان منها نظرية معينة. ذلك لأن هذه النظريات تتصور الكوميديا على أنحاء تبلغ من الاختلاف حدا لا يعود معه "للكوميديا" معنى موحد لو أخذناها كلها سويا. فلن تكون هناك عندئذ صفة أو خاصية مشتركة بين جميع أمثلة الكوميديا. بل سيكون علينا أن نعرف "الكوميديا " على مستوى عال جدا من التجريد. أعنى بوصفها "ذلك القالب الأدبى الذى يدفع المشاهد إلى الضحك". وهذا بطبيعة الحال تعريف لا ينبئنا إلا بأقل القليل. والأسوأ من ذلك أنه مضلل. لأن هناك أناسا يضحكون على التراجيديا. فهل من الممكن أن نستبقى لفظ "الكوميديا" بوصفه لفظا له معناه. ونظل نحترم الفوارق بين الأنواع المتعددة للكوميديا؟

قد يكون من الممكن الاهتداء إلى الإجابة على أساس فكرة "أوجه الشبه العائلية" التى عرضها الفيلسوف المعاصر فتجنشتين Wittgenstein. فلنبدأ بمثال يستخدمه فتجنشتين. ويقول فيه إنه ليست لجميع "اللعبات games" نفس الخصائص المشتركة. ففى نطاق اللعبات، "تتجمع أوجه الشبه وتختفى"[١]. فهناك لعبة من نوع معين تشترك مع لعبة أخرى فى سمات معينة؛ وهذه الأخيرة تتشابه مع ثالثة فى نواح معينة ليست هى نفس أوجه التشابه مع الأولى. تلك هى "أوجه التشابه العائلية، ما دامت "أوجه التشابه المختلفة بين أفراد أسرة معينة: كالبنيان والقسمات ولون العينين وطريقة المشى والمزاج، إلخ تتداخل وتتشابك على هذا النحو ذاته"[٢]. وعلى الرغم من أن فكرة "أوجه الشبه العائلية" لم تظهر لأول مرة إلا فى الفلسفة القريبة العهد، فمن الجدير بالملاحظة أن برجسون كانت لديه فكرة تقترب منها كل الاقتراب. فهو قد رفض كل محاولة "لحبس: طبيعة الكوميديا فى

---

(١) لودفيج فتجنشتين: "أبحاث فلسفية Philosophical Investigations"، ترجمة أنسكوم Ansocmbe (N. Y., Macmillan, 1953)، ص ٣٢ هـ.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٢ هـ.

تعريف. لأن الكوميديا" (تنتقل) بتدرجات لا تدرك من شكل إلى آخر"[1]. وكل من هذه الأشكال هو "أنموذج" تدور حوله تأثيرات جديدة مشابهة للأشكال الأصلية"[2].

وإذن يمكن القول إنه لا توجد مجموعة من الخصائص المشتركة بين جميع أمثلة الكوميديا، تكفي لتعريف "الكوميديا". ومع ذلك فقد تكون هناك "أوجه شبه عائلية" بين الأنواع المختلفة للكوميديا فأحد "النماذج" يشتمل مثلا على سمات اتجاه عابث في الحياة، وعلى "نمط" كوميدى يتسلط عليه عيب كالنفاق، وتكرار للحوار؛ ونموذج ثان ينطوى على اتجاه عابث. و على نذل ظريف يقدم إلى المشاهد انطلاقا بديلا عن القيود التقليدية، وتكرار للحوار، ومواقف بعيدة الاحتمال؛ ونموذج ثالث يتضمن اتجاها عابثا، ومواقف بعيدة الاحتمال، وأنواعا شتى من الضرب والإهانات التى تحل على شخصيات لا كيان لها؛ هى أشبه "بالأشياء" منها بالبشر؛ ونموذج رابع لا يكاد يتضمن إلا مواقف خيالية وتخريفا لفظيا؛ ونموذج خامس ينطوى على موقف نصف جاد إزاء القيم الاجتماعية، نتعاطف فيه مع البطل الذى يقع فى مواقف خيالية تكشف عن سخافة التقاليد الاجتماعية؛ ونموذج أخير يشتمل على موقف جاد إلى حد بعيد، وإن لم يكن جادا تماما، ومن المثل العليا الاجتماعية، وعلى نقد لاذع لها يتيح للمشاهد نوعا من التنفيس، كما يشتمل على شخصيات نتعاطف معها، ومواقف معقولة.

وهكذا ترى إلى أى حد بلغ تعقيد "شجرة نسب" الكوميديا. ولكن حيثما تبلغ الوقائع من التعقيد ما تبلغه فى الكوميديا، فليس من الحكمة تجاهلها فى سبيل الوصول إلى نوع من البساطة المزيفة. ولنذكر فى هذا الصدد كلمات برجسون الحكيمة: "من العبث محاولة استخلاص كل تأثير كوميدى من صيغة بسيطة واحدة"[3].

وهناك سبب آخر يدفعنا إلى قبول هذا التعقد فى "أوجه الشبه العائلية"، بل والترحيب به. ذلك لأن أية سمة من السمات التى كانت توصف تقليديا بأنها هى لب الكوميديا، ليست فى ذاتها مضحكة. "فعدم التطابق" يكون فى بعض الأحيان محرجا اكثر مما هو مضحك؛ و"التكرار" قد يكون مملا تماما، وأحيانا يكون جادا وقورا، كما فى العهد القديم، وكما فى اللازمة المتكررة فى قصيدة؛ كما أن

---

(1) المرجع المذكور من قبل، ص ٢.
(2) الرجع نفسه، ص ٣٧.
(3) المرجع نفسه ص ٣٦.

نقائص الشخصية. كالجبن. ويمكن أن تكون منفرة. وفضلا عن ذلك فإن كتاب الكوميديا غير الناجحين كثيرا ما يستخدمون أساليب "كالتكرار" محاولين بها أن يكونوا مضحكين. على حين أن تأثيرها على المشاهد أبعد ما يكون عن ذلك. فما الذى يميز الرذيلة الكوميدية. أو التكرار أو عدم الانطباق الكوميدى. من نظائرها غير الكوميدية؟

لقد اضطر بعض الباحثين النظريين إلى الإتيان برد عاجز على هذا السؤال. هو أن هذه السمات تكون كوميدية عندما تكون مضحكة. ومن الجائز أن المرء لن يستطيع أن يفعل خيرا من ذلك. وفى هذه الحالة يكون قوام "نظرية الكوميديا" تصنيفا وتحليلا لتلك الأشياء التى نجدها فى العادة مضحكة. غير أن التحليل. إذا شاء أن يكون مثمرا. ينبغى ألا يركز الانتباه على سمة واحدة كعدم الانطباق. ففى كل فن ينبغى النظر إلى أى عنصر واحد من عناصر العمل فى علاقاته المتبادلة بجميع العناصر الأخرى. وكذلك الحال فى الأدب الكوميدى. فمن الواجب أن نعمل حسابا لبناء العقدة المسرحية. وللشخصية الكوميدية. والحوار. و"اللهجة" التعبيرية العامة التى تشجع المشاهد على أن يأخذ العمل "مأخذ الهزل". كل هذه العوامل تجعل عدم الانطباق أو التكرار "مضحكا". وهكذا نجد أنفسنا مضطرين إلى الكلام عن "مجموعات" من السمات الكوميدية. فإذا ما شئنا أن نحتفظ بوحدة الكوميديا. بوصفها مقولة شاملة لأعمال أدبية متعددة ومتنوعة. كان علينا أن نعود إلى الكلام عن "أوجه الشبه العائلية". وفضلا عن ذلك فإن أوجه الشبه العائلية فى الكوميديا تستطيع أن تعطينا مفاتيح لها دلالتها عند تحليل أعمال جديدة غير مألوفة.

قد يكون هذا أقصى ما يمكننا عمله. ولكنه على أية حال ليس بالشىء الهين. ففى وسعنا أن نعرف عن الكوميديا كثيرا من المعلومات الصحيحة والهامة حتى لو كان من الصعب - أو من المستحيل على أسوأ الفروض - الإجابة عن السؤال "ولكن، ما الذى يجعله مضحكة"؟. فالتحليل ماضى فى طريقه. وخلال ذلك ستظل طبيعة الكوميديا. على حد تعبير واحد من أدق دارسيها، هى "تلك المشكلة الصغيرة، التى تبرع فى إحباط كل جهد يبذل لحلها، تزلق بعيدا، وتهرب، ثم تعود لكى تتراقص أمامنا ثانية"[1].

---

(1) برجسون، المرجع المذكور من قبل، ص1.

مراجــع

– ريدر: مرجع حديث فى علم الجمال. ص ١١٤ – ١٢٦، ٢٢٣ – ٢٢٦.

– فيتس: مشكلات فى علم الجمال. ص ٥٤٨ – ٦٠٧.

– كتاب الشعر لأرسطو.

– برجسون: الضحك.

Bergson, Henri: Langhter. Trans. Trans. Brereton and Rothwell. (N, Y., Macmillan, 1911).

– بوزانكيت: ثلاث محاضرات فى علم الجمال – المحاضرة الثالثة.

Bosanquet: Three Lactures on Aesthetics.

– برادلى: محاضرات أكسفورد فى الشعر.ص ٣٧ – ٦٥ ، ٢٤٧ – ٢٧٥.

Bradley, A. C. : Oxford Lectures on Poetry, :London (Màcmillan, 1926).

– جارفن: مشكلة القبح فى الفن. ص ٤٠٤ – ٤٠٩ (مقال).

Garvin, Lucius, "The Problem of Ugliness in Art," Philosophical Review, Vol. LVII (July 1948).

– لى: الإدراك الحسى والقيمة الاستطيقية – الفصل العاشر.

Lee, H. N.: Perception and Aesthetic Value. (N. Y., Prentice – Hall, 1938)

– باركر: تحليل الفن (الفصل الرابع).

Parker: The Analysis of Art.

– ريد : دراسة فى علم الجمال (الفصل الثالث عشر).

Reid: A Study in Aesthetics.

– ستولنيتز: القبح فى الفن (١ – ٢٤).

Stolnitz, Jerome: "On Ugliness in Art", Phil and Phen. Research, vol. I (Sept. 1950).

– ستولنيتز: ملاحظات عن الكوميديا والتراجيديا – ٤٥ – ٦٠.

"Notes on Comedy and Trgedy", Phil. and Phen. Research, vol. XVI (Sept. 1955).

أسئلة

١-هل ينبغى أن تكون هناك مقولة للقبح فى كل نظرية استطيقية وافية. وبأى معنى. أو معان. لكلمة "القبح"؟ علل إجابتك.

٢-هل هناك أية موضوعات تعد "قبيحة بدرجة ميئوس منها"؟ وهل يرجع حكمك إلى أى سبب من الأسباب المذكورة فى ص (٤١٧)؟ وإن لم يكن. فما هو رأيك سبب قبح هذه الموضوعات؟

٣-أى النظريات التى درسناها من قبل (فى الفصول من ٥إلى ٨) يمكن تطبيقها. فى رأيك. على أنفع وجه ممكن فى تحليل الترجيديا؟ قدم المبررات لإجابتك.

٤- هل "التعاطف" الاستطيقى شرط ضرورى لتذوق رواية "الفارس" أو الكوميديا التى يكون الدور الرئيسى فيها لشخصية ذات بعد واحد؟ وبأى معنى نستخدم عندئذ لفظ "التعاطف"؟

٥- هل تعتقد أن فكرة "أوجه الشبه العائلية" يمكن تطبيقها على مفهوم "الفن الجميل"؟ وإن كان الجواب بالإيجاب، فكيف يكون ذلك؟



الفصل الثانى عشر
الحقيقة والاعتقاد فى الفن

١- "الحقيقة" الفنية :

فـى المقدمة البليغة التى كتبها جوزيف كونراد Joseph Conrad لروايته : "زنجـى النارسيسـوس (الـنرجس The Nigger of the Narcissus" يقـول فـى وصف مهمة الفنان :

إنـه يقـوم "بمحاولـة تتسـم بالإصـرار الكامل، من أجل إعطاء الكون المنظور أعـلى حـق له، عـن طـريق إلقـاء الضـوء على الحقيقة. الكثيرة والواحدة، الكامنة من وراء كـل مظهـر له. فهى محاولة للاهتداء إلى.. ما هو باق وأساسى .. وإذن فالفنان، شـأنه شـأن المفكـر أو العـالم، ينشـد الحقـيقة"[١]. فـالفن يتـناول قطاعاً من قطاعات الحياة لكى "يكشف عن جوهر حقيقته، ويميط اللثام عن السر الذى يلهمه"[٢].

هـذه عـبارة مـلهمة لكاتـب عظـيم كـان فى الوقت ذاته فاحصاً دقيقاً لعمله. فكونـراد يطالب للفنون بصفة "الحقيقة". ولهذه المطالبة تاريخ قديم طوال تطور الفن. فمـنذ أيـام أفلاطـون، نجـد هـذا الفيلسـوف يـتحدث عـن "الصراع القديم العهد بين "الشـعر والفلسـفة". وكـان هـذا الصـراع يـدور حول زعم الشعر أن استطاعته منافسة الفلسـفة فـى كشـف الحقـيقة للإنسـان. ويشبه كونراد بدوره الفنان "بالمفكر". ويمثل كولـريدج واحداً من نقاد عديدين يرون أن "الشعر يعتمد فى قوته على الصدق" فلماذا كان كل ذلك الإصرار على هذا الرأى؟

هناك، فى رأيى، سببان رئيسيان :

أولهمـا أن أولـئك الذيـن يـأخذون الفـن مـأخذ الجـد ويستجيبون له بعمق، يشـهدون بـأنهم يتعـلمون مـن الأعمـال الفنية. فقد ظلوا على مر القرون يذكرون أنهم يخـرجون مـن تجربـتهم مـع العمـل الفـنى، لا بشـعور من السرور أو الـتأثر أو القوة

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٤ من المقدمة.

(٢) جوزيف كونراد : مقدمة لرواية " زنجى النارسيسوس" (N,Y., Doubleday, 1924).

المعنوية فحسب. بل بمعرفة أعظم مما كان لديهم من قبل. ولعلنا جميعاً قد أحسسنا بهذا الشعور. فنحن نتعلم المزيد عن الطبيعة البشرية من موليير أو دستويفسكى أو تاموس مان. بل إن الحقائق التى نكسبها من هؤلاء الفنانين ليست مما يسهل الاهتداء إليه فى التجربة المعتادة. أو حتى فى الدراسات المتخصصة فى علم النفس. فيبدو أن هذه الحقائق تتميز بدقتها وعمقها. وبالمثل فإن التراجيديا. كما رأينا فى الفصل السابق. كثيراً ما تقدر لما تكشف عنه من "حكمة". غير أن الأدب ليس هو المصدر الوحيد للحقيقة الفنية. فمن الشائع القول عن صور رمبرانت إنها تكشف أعماق الشخصية الإنسانية. كما يقال عن مؤلفات باخ الموسيقية. ومؤلفات بيتهوفن المتأخرة. إنها تعطينا استبصاراً عميقاً بالحياة. هذا ما كان المشاهد أو المستمع الجمالى يجده فى تجربته دائماً. ولن يمكن أن يزول إيمانه بالحقيقة الفنية. وما الوصف الذى قدمه كونراد إلا تعبير عن هذا الإيمان.

وفضلاً عن ذلك. فقد جرت العادة على استغلال نوع الادعاء الذى ينسبه كونراد إلى الفن من أجل دفع تهمة السطحية والتفاهة عن الفن. فماذا يكون الفن. وماذا تكون فائدته. لو لم يكن يكشف عن حقائق؟ إنه لن يكون عندئذ ذا صلة "بالحياة"، بل يكون مجرد "إيهام" خيالى. وعندئذ يكون تقدير الفن وتذوقه أمراً عقيماً لا قيمة له. صحيح أن الفن قد يظل يمتع الحواس، وقد يثير الانفعال والخيال، ولكنه يغدو عندئذ شيئاً أشبه باللعبة أو المنبّه الحسى. أما إذا نظر إليه على أنه كشف للحقيقة، فإن هيبته وأهميته الثقافية تزداد إلى حد هائل. وإذن فمطلب الحقيقة فى الفن هو مطلب حيوى لوجوده.

وفى وسعنا أن نجد أمثلة لذلك طوال تاريخ عم الجمال. فأفلاطون يتهم الفنان بأنه "لا يعرف شيئاً يستحق الذكر عن الموضوعات التى يصورها. وما الفن إلا نوع من اللهو الذى لا ينبغى أن يؤخذ مأخذ الجد"[1]. وفى مقابل ذلك حاول أرسطو أن يدافع عن أهمية الفن بأن قال – كما رأينا من قبل – إن الشعر مهمة "رفيعة" و"فلسفية"، لأنه يعبر عما هو "كلى شامل"[2]. وعندما وعن أنصار المذهب

---

(١) انظر ص (١٧٩) من قبل

(٢) السير فيليب سيدنى "دفاع عن الشعر. نشرة Cook (Boston, Ginn, 1890) ص ٢٢.

البيوريتانى من الإنجليز فى القرن السادس عشر أن الأدب مزيف ومفسد. وبالتالى لا يمكن تبريره أخلاقياً. كتب السير "فيليب سيدنى" "الدفاع عن الشعر Defence of Poesy " وفيه استشهد بنظرية "الكلية أو الشمول" الأرسطية لكى يؤيد رأيه القائل إن الشعر " (يزود) الذهن بمعرفة "[1]. وأكد طوال هذا الكتاب أن الشعر هو "فن التعاليم الصحيحة"[2]. وفى القرن التاسع عشر. عندما هوجم الأدب. نتيجة لنهضة العلم. على أساس أنه أثر عتيق عديم الجدوى من آثار "طفولة المجتمع المتحضر"[3]. تصدى شيلى. وماثيو آرنولد. وغيرهما. لبيان ما يكشفه الشعر من "حقيقة" و"معرفة".

* * *

على أننا حين نختبر هذه آراء القائلة بالحقيقة الفنية. يتكشف لنا أمر غريب: إذ يقال إن للفن حقيقة. ولكن هذه ليست هى "الحقيقة" بمعناها المألوف. ففى هذا المعنى المألوف تكون "الحقيقة" هى صفة العبارات الواقعية المباشرة عن العالم. أما أولئك الذين يتحدثون عن الحقيقة الفنية. فيقصدون نوعاً خاصاً من الحقيقة، أو هم يستخدمون لفظ "الحقيقة" بمعنى غير معناه المألوف.

إن كونراد يقول إن الفنان يشبه "المفكر" و "العالم". ومع ذلك فإن كونراد يوجه أنظارنا إلى فارق هام بين هؤلاء الباحثين عن الحقيقة وبين الفنان. ذلك لأن هذا الأخير، كما يقول، لا يهتم بالوقائع والنظريات بقدر ما يهتم "بقدرتنا على الابتهاج والتعجب... والإحساس بالغموض الذى يغلّف حياتنا". فلابد للفنان أن يرغم الناس على أن يروا "المنظر المحيط بهم، بما فيه من شكل ولون، ونور وظلال، ويجعلهم يتوقفون لكى يلقوا عليه نظرة"[4]. ويرى كونراد أن فى هذا العمل كشفاً "لكل حقيقة الحياة"[5]. وعند هذه النقطة نجد أنفسنا نفكر مرتين حول لفظ "الحقيقة". فكيف ينطق هذا اللفظ على وصف كونراد للفنان؟ إننا نفهم أن يقال إن

---

(١) المرجع نفسه: ص ٤٤.

(٢) "أربع عصور من الشعر، لبيكوك"

Peacock's Four Ages of Poetry, etc., ed H. Bratt- Smith (Oxford, Blackwell, 1923).

(٣) المرجع المذكور من قبل، ص١٢ من المقدمة .

(٤) المرجع نفسه، ص١٦ من المقدمة

(٥) الموضع نفسه

الذي يثير "قدرتنا على التعجب" ويعطينا إحساساً حياً بنسيج العالم. وربما كان هذا شيئاً لا يمكن الاعتراض عليه. ولكن أين "الحقيقة" في هذا؟ وإذا لم يكن الفنان يقدم إلينا وقائع ونظريات. كما يعترف كونراد. فأيه "حقيقة" يقدمها إلينا؟ وأين نجدها في الفن؟

وتؤدى قراءة كتاب "سيدنى" إلى إثارة أسئلة مماثلة. فهو بدوره يعترف بأن الشاعر لا يدلى بعبارات واقعية مباشرة. وقد تكون هناك بعض الأقوال غير الصحيحة في عمل الشاعر. ولكن هذا لا ينبغي أن يحسب عليه، إذ أنه "لا يقولها على أنها صحيحة"[1]. ولكن إذا كانت هذه هي الطريقة التي أراد بها سيدنى أن يصد هجوم البيوريتانيين القائل إن الشاعر "يكذب". أليس من الواضح أنها تهدم نفسها بنفسها؟ إذ كيف يستطيع الآن أن يتحدث عن "التعاليم الصحيحة" في الشعر؟ إنه لا يستطيع ذلك إلا بالقول إن الشاعر "يؤكد". ولكن ليس على طريقة العالم أو الفيلسوف الذى يكتب بحثاً مؤلفاً من عبارات صحيحة، بل على طريقة معينة أخرى. وهكذا يقول سيدنى إن الشاعر يكتب "لا بطريقة إيجابية، بل بطريقة مجازية وتشبيهية"[2]. وإذن فحقيقة الشعر لا تقدَّم بطريقة واقعية صريحة. وهذا يشكل فارقاً هاماً بين "الحقيقة" الفنية، وبين الحقيقة بمعناها المألوف.

وفضلاً عن ذلك فإن سيدنى يقول إننا نكتسب معرفة بالانفعالات البشرية عندما نراها متجسدة بصورة عينية في الشعر. فلكى "نعرف قوة ما نشعر به من حب لبلادنا"، ينبغى أن نقرا عن "أوليس". ولكى نكتسب "استبصاراً بالغضب"، ينبغى أن نرى آجاكس مجنوناً[3]. ولكن ربما تساءل المرء ثانية: "ولم نسمى هذه "معرفة" أو "استبصاراً"؟ وأية حقائق نتعلمها منها؟ وهل تكشف أمثلة سيدنى عن أى شيء سوى أن الشاعر يصبغ انفعالات شخصياته بصبغة درامية، ويجعلها مثيرة موحية؟ إن هذا أمر مسلم به لدى الجميع. ولكن لم نتحدث عن "الحقيقة" أصلاً"؟

قد تكون هذه أسئلة خطابية. وهى بالفعل كذلك عندما يوجهها فلاسفة يرغبون في استبعاد لفظ "الحقيقة" من كل حديث يدور حول الفن. ففى رأى هؤلاء

---

(١) المرجع المذكور، ص٣٦.
(٢) المرجع نفسه، ص٣٦.
(٣) المرجع نفسه، ص ١٦.

المفكرين أن هذا الاستبعاد كسباً واضحاً. إذ يؤدى إلى تخليص علم الجمال والنقد من لفظ من أشد الألفاظ المستخدمة فى لغتهما غموضاً وأكثرها تضليلاً.

وهكذا فإننا ندرك. حتى فى اقتباساتنا الموجزة من كونراد وسيدنى. مدى غموض"الحقيقة الفنية". فكل من هذين الكاتبين يؤكد وجود "حقيقة" الأدب. ولكن كلا منهما يسلم بأنها ليست نوع الحقيقة التى نجدها فى العلم أو الفلسفة. فإذا سألناهما عما يعينانه "بالحقيقة". اتضح لنا أنها شيء أشبه "بحيوية الخيال" أو "المعنى الرمزى" أو القوة الانفعالية". بل إنه ليس من الواضح كل الوضوح إن كانت هذه هى المعانى المقصودة. وإذن " فالحقيقة الفنية". كما يستخدمها أنصارها. غامضة ومختلطة فى آن واحد. ويزداد ظهور الغموض الذى يتسم به هذا التعبير. إلى حد مؤسف. عندما نبحث بعض الطرق الأخرى التى استُخدم بها.

ففى بعض الأحيان يدل هذا التعبير على الوحدة الشكلية والتعبيرية للعمل وعندئذ تكون الأجزاء مرتبطة فيما بينها "عضوياً". وتشيع "روح" الإحكام فى العمل. أما العنصر الذى يشوّه التنظيم الشكلى أو يتنافر مع الروح السائدة فيه فيقال عنه إن له "رنيناً مزيفاً". وفى بعض الأحيان يستخدم لفظ "الحقيقة" مرادفاً "للإخلاص". وعندئذ يكون معنى "ماله رنين مزيف" هو التصنع أو الادعاء. وقد نجد أحياناً أن معنى "الصدق أو الحقيقة" هو نظرية "المحاكاة المباشرة"، أو "الحياة النابضة"، ونجده أحياناً أخرى يعنى نظرية "الماهية"، أى التعبير عن سمة مشتركة أو شاملة فى الوجود من خلال تصوير موضوع جزئى فيه. وفى أحيان أخرى يدل "الصدق أو الحقيقة" على "عظمة" العمل أو عمقه. وبهذا المعنى يكون "أصدق" الأعمال الفنية هو أعمقها، أى ذلك الذى نشعر عند تجربتنا له ككل بشعور عميق "بالواقعية"[1]. ولا جدال فى أن من الممكن التوسع فى قائمة المعانى هذه إلى غير حد، لو حاولنا أن نميز بين الظلال الفرعية الدقيقة لتلك المعانى التى يُستخدم بها هذا اللفظ عند مختلف النقاد والباحثين الجماليين.

---

(1) ريد :داسة فى علم الجمال. ص ٢٥١

Reid:A Study in Aesthetics.

وإذن " فالحقيقة الفنية" تعبير له معنى مختلط إلى أقصى حد. وخليق بالطالب أن يبذل جهده من أجل محاولة استيضاح ما يعنيه هذا التعبير عندما يصادفه في الكتب الدراسية. وفي النقد الفني. الخ. (وربما كان الأهم من ذلك أن يستوضح معناه عندما يستخدمه هو ذاته). فإذا لم يتم التخلص من هذا الاختلاط. ضاع الوضوح وأصبح الحديث أو المناقشة عقيماً. لأن المتحدثين- ببساطه - لا يتحدثون عن شيء واحد. أما العلاج الذى يقدمه أولئك الفلاسفة الذين يشكون في "الحقيقة الفنية" فهو علاج بسيط: فلنتخل عن هذا التعبير الذى يؤدى إلى خلط لا داعى له. ما دامت لدينا بالفعل تعبيرات أخرى تتيح لنا أن نقول ما نعنيه. فإذا كنا نريد أن نقول إن العمل يتسم بالإحكام الشكلي. فلنقل ذلك دون غيره. وإذا شئنا أن نمتدحه لما فيه من عمق. فلدينا لفظ "عميق". وهلم جرا[1].

ويؤكد هؤلاء الفلاسفة أننا بعد أن نميز بين كل المعانى المتباينة التى ترتبط "بالحقيقة الفنية". ينبغى أن نعترف آخر الأمر بأن التعبير ذاته لا يعنى. فى كثير من استعمالاته. أى شيء على الإطلاق. فهو تعبير فارغ. لا يدل على أية صفة فى الموضوع الفنى. لا واقعية ولا تقويمية. وهو ليس مماثلاً لألفاظ مثل "القصيدة" أو "الهزلى" أو "التعبيرى". بل إن لفظ "الصحيح "أو "الحقيقى" لا يُستخدم إلا للتعبير عن الإعجاب بالعمل أو امتداحه. وهو يكتسب قدرته على المدح باستغلاله لأهمية "الحقيقة" بمعناها المعتاد. ولقيمتها التى يسلم بها الجميع. فأولئك الذين يستخدمون هذا اللفظ بطريقة غير نقدية يحيرون أنفسهم والآخرين حين يبدو عليهم أنهم ينسون صفة ما للعمل. ولكن الواقع أن صفة "الحقيقة" فى هذه الأمثلة ليست إلا تعبيرا مثقفا رفيعا عن قولنا " ما أجمل كذا..." أو حتى مجرد "إنه يعجبنى". وهى فى هذا الصدد تشبع لفظا آخر كثيرا ما يكن فارغا. ولكن يبدو أنه يضفى نوعا من السلطة على أى رأى أو تفضيل لنا -- وهو لفظ "الواقعى" أو "الواقعية" - (وليفكر الطالب، من تلقاء ذاته، فى أمثلة لهذا الاستعمال الأخير).

---

(1) قارن: برنادهيل: اتجاهات جديدة فى علم الجمال والنقد الفنى، ص٥٧ وما يليها
Bernard C. Hayl: New Berings in Esthetics and Art Criticism. (Yale U. P., 1943).
وهو سبرز، المرجع المذكور من قبل، ص ١٤١ وما يليها.

ومما يزيد من فداحة الخلط، أن يقترن لفظ "الحقيقة" بصفة أخرى تفضيلية، مثل "الحقيقة العليا" أو "الحقيقة القصوى"، أو إذا شئت، "الحقيقة الواقعية". وقد استُخدمت أمثال هذه التعبير لدعم الرأى القائل إن الفن يكشف عن نوع أرفع من الحقيقة، لا يمكن اكتسابه بالأساليب المألوفة للمعرفة. وعندئذ يلجأ من يستخدم هذه التعبيرات إلى وسائل فى المعرفة مثل "الوحى" و "الاستبصار" و"الحدس". ومن الطبيعى أن يضيق نقاد فكرة الحقيقة الفنية ذرعاً بهذه التعبيرات بدورها. فهم يرون أن جميع الحقائق على مستوى واحد، فالقول إن إحدى الحقائق "أرفع" من أية حقيقة أخرى لا يمكن أن يكون له معنى. "والحقائق المتعلقة بقلب الإنسان ليست أكثر حقيقة ... من الحقيقة المتعلقة ببنكرياس الإنسان"[1].

وهكذا ينتهى عرض هذه الحجة بالقول إن فكرة "الحقيقة الفنية" سببت خلطاً وغموضاً لا حصر له. ولكن لنتساءل، فضلاً عن ذلك: لماذا نود أن نستبقى هذه الفكرة، حتى بوصفها "دفاعاً عن الشعر"؟ إن المطالبة بصفة الحقيقة للأدب والفنون الأخرى يعنى الدفاع عنها على أضعف أرض يمكن تصورها. ذلك لأن الحقيقة ليست هى القيمة البارزة فى الموضوع الفنى. والفن، على خلاف العلم والتاريخ وغيرها من المباحث التى تهدف إلى توسيع نطاق المعرفة البشرية، لا يتضمن إلا حقيقة بسيطة، أو لا يتضمن حقيقة على الإطلاق. "فالأفكار فى الفن هى عادة جامدة، كثيراً ما تكون زائفة، ولا يمكن لأى شخص تجاوز سن السادسة عشرة أن يجد الشعر جديراً بأن يُقرأ من أجل ما فيه من معلومات فحسب"[2]. والحق أننا لا نُعلى من قدر الفن، وإنما نحط منه، عندما نتخذ الحقيقة معياراً لقيمته. هذا فضلاً عن أن ما يقال عن "الحقيقة" يخفى عنا ما هو رائع بحق فى الفن. فقيمة الفن خاصة به، سواء نظرنا إلى هذه القيمة على أنها القدرة على إشعارنا بالرضاء الجمالى، أو التعبير عن الانفعال، أم أى شىء آخر. فعلى هذا الأسس الأخيرة ينبغى أن ننادى بأهمية الفن. وقد لا يكون الفن الجميل قادراً على منافسة العلم وغيره فى مجال الحقيقة، غير أن

---

(1) أرنولد أيزنبرج: "مشكلة الاعتقاد"
Arnold Isenberg: "The Problem of Belief". J. of Ae and Art Cr., XIII, 1955, P. 399.

(2) جورج بوس: الفلسفة والشعر، ص٩
George Boas: Philosophy and Poetry. (Wheaton College, 1932).

هذه ليست وظيفته. وإنما هو موجود لأسباب أخرى. وهو يكسبنا قيماً أخرى مساوية فى أهميتها، على الأقل، لقيمة الحقيقة.

• • •

كنت حتى الآن أقدم عرضاً للنظريتين المتعارضتين فى "الحقيقة الفنية". ففى أحد القطبين نجد أولئك الذين يؤكدون وجود حقيقة فى الفن، ويؤكدون أيضاً أن الفن بدون هذه الحقيقة يكون تافهاً، وفى القطب الآخر مجد أولئك الذين يعترضون على غموض واختلاط تعبير "الحقيقة الفنية"، ويذهبون، فضلاً عن ذلك، إلى أن نسبة الحقيقة إلى الفن فيها إساءة فهم لوظيفته.

على أن كل ما فعلناه فى مناقشتنا، حتى الآن، هو تحديد الخطوط العامة للمعركة. ومازال أمامنا أن نبحث كيف تدور المعركة الفلسفية ذاتها، بين المدافعين عن النظريات المتعارضة فى "الحقيقة الفنية". على أننا نستطيع أن ندرك الآن ما ينبغى أن نتوقعه من هاتين النظريتين: (١) فبأى معنى محدد للفظ "الحقيقة" تكون الحقيقة ماثلة فى الفن، إن كانت ماثلة فيه على الإطلاق؟ (٢) وهل من وظيفة الفن أن يكشف عن الحقيقة؟ وإذا أمكن الاهتداء إلى الحقيقة فى عمل فنى، فهل يكون لهذه الحقيقة نصيب فى القيمة الجمالية لهذا العمل؟

• • •

وأود، قبل أن نبدأ مناقشتنا، أن أعرض بضعة تأكيدات يقر بها معظم أطراف هذا النزاع.. لابد أن تكون هذه التأكيدات، شأنها شأن، معظم التأكيدات التى يمكن أن يتفق عليها، أو يكاد يتفق عليها، جميع الفلاسفة، جوفاء إلى حد غير قليل. ولكنها ستمهد الطريق لما سيتلوها من عبارات أهم، يدور حولها مزيد من الخلاف.

فلنبدأ بتلخيص عام لمجال واسع من مجالات المنطق، فنقول إن الحقيقة، بمعناها المعتاد، لا يمكن أن تكون إلا صفة للقضايا. والقضية دائما لفظية، وهى تصف دائما حالة من حالات العالم. فعبارة "كندا شمال الولايات المتحدة" قضية، على حين أن عبارة "افتح النافذة"! ليست قضية[1]. كذلك فإن الابتسامة أو تقطيب

(١) فى هذا الرأى، أترك جانبا القضايا " القبلية apriori"، ولا أتحدث عن التمييز بين القضية والجملة.

الوجه ليسا بالقضايا. والواقع أن القضايا كثيراً ما تعرف بأنها "عبارات تقبل الصدق أو الكذب". ولنقم بعد ذلك بتلخيص عام لمجال واسع من مجالات نظرية المعرفة. فنقول إن القضية تكون، حسب تعريفها "صادقة". أو "حقيقة"، عندما يكون ما تؤكده "مطابقاً" للوقائع التى يُفترض أنها تصفها. وهذه هى أكثر النظريات الفلسفية المتعلقة بالحقيقة شيوعاً. كما أنها أوسع المعانى التى نقبلها فى موقفنا الطبيعى انتشاراً.

والآن، فلنطبق هذا الفهم للحقيقة على الفنون، ونرى ما يحدث. عندئذ نجد أولاً أن الفنون غير الأدبية – وهى الموسيقى، والتصوير، والعمارة، والرقص، الخ – تختفى من الصورة. ذلك لأنها لا تصدر تأكيدات لفظية، ومن ثم فلا يمكن القول إنها تنطوى على حقائق أو أكاذيب. فماذا نقول عن الأدب، وهو الفن الوحيد الذى يمكن تصور وجود الحقيقة فيه؟ إن جزءاً كبيراً منه، هو ذلك الذى يتألف من تصريحات لفظية لا تتخذ صيغة القضايا، يختفى بدوره من الصورة. وهكذا فإننا نستبعد التعبيرات عن الرغبة، مثل "ثم غردى، أيتها الطيور، غردى، غردى تغريدة بهيجة"! (وور دزسورث، أنشودة: لمحات الخلود)، كما نستبعد التعبيرات عن الموقف أو الاتجاه، كما فى قول هاملت: "منذ هذه اللحظة فصاعداً، ستكون أفكارى دموية، وإلا فإنها لن تساوى شيئاً"! (الفصل الرابع، ٤). كذلك فإن تلك الجمل التى هى إخبارية من حيث النحو، ولكنها تستخدم أساليب مجازية أو ما يشبهها، هى فى عمومها غير ذات معنى، أو باطلة. فالتأكيدات الواقعية المباشرة، مثل كون أوليفر تويست طلب "المزيد"، أو كون هيرستوود Hurstwood هبط إلى حضيض الفقر (در يزر، الأخت كارى Sister Carrie) هى زائفة، لسبب بسيط هو أن أمثال هؤلاء الناس لم يوجدوا أبداً. وهكذا تتبقى القضايا التى نجدها أساساً فى الرواية، والتى هى صحيحة تجريبياً وكالقول إن نابوليون غزا روسيا (تولستوى: الحرب والسلام) أو أن فلاحى أوكلاهوما هاجروا (شتاينبك: عناقيد النقمة Garpes of Wrath) ولكن هذه لا تؤلف إلا جزءاً ضئيلاً من الأدب.

وإذن فالحقيقة بمعناها المعتاد لا تتمثل إلا فى قدر ضئيل من الأعمال الفنية. وفضلاً عن ذلك فإنها فى معناها هذا نفسه تكون ضئيلة القيمة بوصفها معياراً

للقيمة الجمالية. فنحن لا ننتقد. من الوجهة الجمالية. جميع الأعمال التي تخلو من القضايا. كما لا ننتقد جمالياً تلك الأعمال التي تكون كل قضاياها. أو كلها تقريباً، باطلة. وربما كانت أشهر غلطة واقعية فاحشة في الأدب كله هي تلك التي ارتكبها كيتس حين عزا كشف المحيط الهادي إلى كورتيز (في قصيدة "عندما قرأت لأول مرة هوميروس لتشابمان On First Looking Into Chapman`s Homer) ولكن من المصادفات ذات الدلالة الواضحة أن هذه الغلطة ارتكبت في عمل لواحد من أكثر الشعراء "شاعرية". بأعمق معاني هذا اللفظ. فهل أدى ذلك إلى الإقلال من قيمته بوصفه شاعراً؟ وهل نحن نقرأ القصيدة لكي نكتسب معرفة عن التاريخ البحري؟ وأخيراً. فإن هناك بطبيعة الحال كثيراً من الراويات الرديئة الحافلة بالإشارات الدقيقة إلى حوادث تاريخية أو حوادث جارية.

وهكذا تظهر المسألة للقارىء الآن بكل وضوح. فإذا ما تناولنا المعنى العادي للفظ "الحقيقة" وطبقناه حرفياً على الفن. اتضح لنا أن مشكلة "الحقيقة الفنية" ليست يسيرة فحسب، بل هي أيضاً مشكلة عقيمة إلى حد غير قليل. فمن الواضح إذن أن هذا "الحل" أيسر مما ينبغي. على أن النقاد والفلاسفة الذين ينسبون إلى الفن حقيقة لا يمكن أن يكونوا متهافتين إلى هذا الحد. فهم عندما يؤكدون أن الحقيقة مصدر هام، بل مصدر أساسي، لقيمة الفن، إنما ينقلون إلينا تجربتهم الجمالية التي يمارسونها بعمق. والواقع أن شيوع هذه التجربة بينهم أمر ينبغي أن نعمل له كل حساب. فهم مدركون للمعنى المعتاد للفظ "الحقيقة"، ولكنهم يجدون الفن أرفع من الناحية المعرفية من "الصيغ الجافة للرياضيات، والعلوم، والفلسفة"[1]. فلا بد أنهم يستخدمون لفظ "الحقيقة" بمعنى مخالف للمعنى المألوف. فهل نستطيع أن نجد معنى للفظ "الحقيقة" يجعل رأيهم هذا معقولاً، ويجعل لتجربتهم ما يبررها؟

على أن هناك نظرية من نوع آخر. يمكننا أن نقول بها بعد أن نجد أن "الحقيقة " بمعناها المعتاد لا يكاد لها شأن بالفنون الجميلة. تلك، كما اقترحت من

---

(١) فيليب ليون: المعرفة الجمالية Philip Leon: Aesthetic Knowledge في كتاب فيفاس وكريجر المذكور من قبل، ص ٦١٩

قبل، هي التخلي تماما عن البحث عن "الحقيقة الفنية"، ومحالة فهم قيمة الفن على نحو آخر.

سوف ندرس أولا نظرية من هذا النوع. كما عرضها إ. أ.رتشاردز I. A. Richards ثم ندرس نظريات "الحقيقة الفنية" التي وضعها ت. م. جرين T. M. Greene وجون هرسبرز Jogn Hospers.

* * *

إن إ. أ. رتشار دز من أعظم الباحثين في الآداب في عصرنا. وقد كان. ولا يزال، يشتغل بطريقة خصبة خلاقة في الدراسات الإنسانية المتعلقة باللغة والأدب. ولقد كان كتاب "معنى المعنىThe Meaning of Meaning" الذي اشترك في تألفيه (مع أوجدن)، دراسة رائدة أثارت اهتماما كبيرا في الآونة الأخيرة بعلم المعاني اللغوية Semantics.

ولقد أحس هذا الباحث الإنساني العظيم، كما أحس ماثيو آرنولد من قبله، بالتدهور الذي يعانيه الشعر وغيره من الفنون في الحضارة الحديثة. ويرى رتشاردز أن مصدر التهديد الرئيسي هو نهضة العلم في العالم الحديث. فالتفكير العلمي، بما أتاحه من سيطرة على الطبيعة، هدم الطريقة التخيلية والأسطورية في النظر إلى العالم، وهي الطريقة التي ازدهر فيها الشعر في الماضي. وهو يقول في هذا الصدد: "هناك إمكان ينبغي التفكير فيه جديا، هو احتمال انقراض الشعر"[1]. ولكن من الضروري لنا أن نحافظ على الشعر إن لم نشأ أن نصاب بالهزل الثقافي. فالعلم ليس كافيا. ومن هنا فإن رتشاردز يتحدث عن "المحاولة العقيمة لتوجيه الذهن على أساس الاعتقاد الذي ينتمي إلى النمط العلمي فحسب"[2]. فمن الواجب أن يكون الشعر مكملا للعلم[3]. ومع ذلك فلا يمكن أن يكتب للشعر بقاء إلا إذا بينا بوضوح

---

(1) "العلم والشعر Science and Poetry" في كتاب ريدر Rader" مرجع حديث في علم الجمال" ص ٢٨٦.

(2) أ.أ. رتشاردز: مبادىء النقد الأدبي
Principles of Literary Criticism (N. Y., Harcourt, Brace, 1950)، ص ٢٨٠

(3) "العلم والشعر"، نفس الموضع، ص ٢٢٩.

مبرراته وقيمته. وقد أخذ رتشاردز على عاتقه القيام بهذه المهمة فى عدد من مؤلفاته المبكرة.

على أن من الغريب حقاً أن الكثيرين قد نظروا إلى رتشاردز على أنه أحد العوامل الرئيسية التى أدت إلى الحط من قدر الشعر فى عصرنا. وقد اعترف هو ذاته منذ عهد قريب أن مؤلفاته الأولى قد استخدمت لتأييد "نزعة سيطرة العلم Scientism". وإن كان يؤكد أن هذا لم يكن المقصود منها[١]. فكيف حدث ذلك؟

إن مفهوم الشعر عند رتشاردز يرتكز على نظريته فى اللغة. ففى كتاب "معنى المعنى" يعرض رأياً أصبح منذ ذلك الحين على درجة من الشيوع ينبغى معها أن نبذل جهداً لكى نتذكر أصالة صاحبه. فهو يبين بالتفصيل أننا نستخدم الرموز اللغوية لا لكى نتحدث عن وقائع العالم فحسب. بل لأغراض أخرى أيضاً. فاستخدام اللفظ لتسجيل الأمور الواقعة هو استخدامه "الإشارى referential". وهذا الاستخدام يتمثل فى التبادل اليومى للمعلومات – كقولنا: "الكتاب على الرف العلوى" – كما يتجلى بأقصى قدر من الوضوح والتنظيم فى العالم. غير أن هناك مقولة أخرى عظيمة الأهمية فى اللغة. هى المقولة "الانفعالية emotive". أى استخدام اللغة للتعبير عن المشاعر والمواقف أو إثارتها"[٢]. وتتميز لغة الشعر أساساً بأنها انفعالية.

هذا التضاد القاطع بين العلم والشعر يحول بينهما وبين التنافس أحدهما مع الآخر. فلو حدث بينهما صراع حول الحقيقة، لأحرز العلم انتصاراً سريعاً حاسماً. غير أن من الواجب ألا نحتقر الشعر لهذا السبب[٣]. ذلك لأنه "ليس من مهمة الشاعر أن يدلى بعبارات صحيحة"[٤]. وهكذا فإن دفاع رتشاردز عن الشعر ينحصر فى إنكاره أن "وظيفتى العلم والشعر واحدة .. أو أنهما متعارضتان"[٥].

---

(١) أ. أ. رتشاردز: "المعنى الانفعالى مرة أخرى"
Emotive Meaning Again Philosphicl Review, LVII, 1948. ص١٥١،هامش رقم ١١.

(٢) أوجدن ورتشاردز: "معنى المعنى". الطبعة الرابعة (London, Kegan Paul) ١٩٣٦، ص ١٤٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٤٨.

(٤) "العلم والشعر". الموضع المذكور، ص ٢٩٠.

(٥) المرجع نفسه، ص ٢٩٤.

غير أن البعض قد اعتقد أن دفاع رتشاردز عن الشعر يهدم نفسه بنفسه. ذلك لأنه لا "ينقذ" الشعر إلا عن طريقة تفريغه من كل معنى وحقيقة. ولو كانت اللغة الشعرية انفعالية فحسب، لكانت القصيدة إما مظهراً للانفعال، كالضحكة، وإما حافزاً إلى الانفعال، كالدغدغة. وهكذا يبدو أن رتشاردز قد سلب الشعر أهميته التقليدية. وهو قد فعل ذلك لأنه استسلم دون أن يشعر لنفس القوى التى كان يحاول الحد من تأثيرها، وهى نمو العلم وسطوته. فالعلم يحتكر لنفسه كل مطلب للمعرفة، وبذلك تتضاءل أهمية الشعر.

ولكى نقدر مدى قوة هذا النقد، فلا بد لنا من المضى أبعد من ذلك فى اختبار نظرية رتشاردز.

فمن الملاحظ أولاً أن رتشاردز لا ينكر أن ألفاظ الشعر لها، فى بعض الأحيان على الأقل، موضوعات إشارية referents فى العالم التجريبى. كذلك فإنه لا ينكر أن القصائد تتضمن أحياناً عبارات صحيحة بمعنى "التطابق". "فهناك قدر كبير جداً من الشعر يتألف من عبارات، ونُظُم رمزية، تقبل الصدق والكذب"[1].

والأمر الذى يؤكده بالفعل هو أن أمثال هذه العبارات لا "تستخدم .. من أجل ما فيها من صدق أو كذب"[2]. وفضلاً عن ذلك، فليس من مهمة الشاعر أن يأتينا بالحقيقة. "فإذا ما أثيرت فينا حالة نفسية أو شعرو ما، لتحققت بذلك أهم وظيفة للغة (الانفعالية)، ولا تكون أية وظيفة رمزية (أى إشارية) للألفاظ إلا أداة فى يد الوظيفة الإيحائية وعاملاً مساعداً لها"[3]. وبعبارة أخرى، فإن التمييز بين اللغة الشعرية انفاعلية لا يعنى الهبوط بها إلى مرتبة "اللامعنى". بل إن الشعر قد ينطوى على إشارات تتصف بقدر كبير من "الدقة" و"الإحكام"[4].

---

(1) معنى المعنى"، ص ١٥٠.

(2) المرجع نفسه، ص١٥٠.

(3) المرجع نفسه، ص ١٥٠

(4) المرجع نفسه، ص ١٢٤

وكما قال كاتب متأخر "فليس ثمة قانون يحظر على العبارات الواردة في القصائد أن تقدم وصفاً صحيحاً لأمر واقع"[1]. ولكن الشاعر لا يكتب لكي يقدم إلينا معرفة عن العالم، كما أننا لا نقرؤه من أجل اكتساب مثل هذه المعرفة.

ويقول رتشاردز:

"إن افضل معيار نعرف به إن كان استخدامنا للألفاظ رمزياً أو انفعالياً في أساسه، هو السؤال: "هل هذا صدق أم كذب بالمعنى العلمي العادي الدقيق؟ فإن كان لهذا السؤال علاقة بالموضوع، كان الاستخدام رمزياً، وإن كان انعدام صلته بالموضوع واضحاً، كنا إزاء عبارة انفعالية"[2].

فلنتأمل مثلاً بيت الشعر الذى أورده رتشارذر، وهو "أيتها الوردة، إنك عليلة حقاً"[3]. ! فهل مما له علاقة بالموضوع أن نتساءل هل هذا صحيح ؟ وهل الوردة عليلة بحق؟ ومم تشكو؟ وهل مما له علاقة، بالمثل، أن نتساءل، عندما يكون اهتمامنا منصباً على القصيدة لا على التاريخ البحرى: هل صحيح أن كورتير اكتشف المحيط الهادى؟ إن رتشارذر يرى أن الحقيقة العلمية للعبارة الشعرية ليست لها علاقة بقيمتها الشعرية تزيد على العلاقة بين التأثيرات الانفعالية لنظرية علمية وبين حقيقة هذه النظرية[4].

لهذا السبب يطلق رتشاردز على التأكيدات الشعرية اسم "أشباه العبارات Pseudo- Statements" ولقد ذكر واحد من أقسى نقاد رتشاردز أن "أشباه العبارات هى "عبارات كاذبة، أو مجرد أكاذيب صريحة"[5]. ويترتب على ذلك أن الشعر كله خديعة هائلة، أو خطأ فادح. غير أن هذا لا يعدو أن يكون تجاهلاً لتعريف رتشاردز الصريح: "ليس من الضرورى أن يكون شبه العبارة، بالمعنى الذى استخدم به هذا التعبير، باطلاً بأى معنى. وإنما هو مجرد صورة للألفاظ لا يكون

---

(1) سيدنى زنك "الشعر والحقيقة"
Sidney Zink "Poetry and Truth", Philosphical Review, LIV(1945); P. 148.

(2) معنى المعنى، ص ١٥٠ قارن "مبادىء النقد الأدبى"، ص ٢٦٧.

(3) "العلم والشعر"، الموضوع المذكور، ص ٢٩١.

(4) قارن "معنى المعنى"، ص ١٢٤، ٢٣٥.

(5) آلن تيت: "العقل فى الجنون" ص ١٢.
Allan Tate: Reason in Maaness. (N. Y., Putnam, 1941),

لصدقها أو كذبها علاقة بالغرض المقصود"[1]. أما "الغرض المقصود" فهو إثارة المشاعر والأحوال النفسية فى قارىء الشعر. وتنظيم هذه المشاعر.

لذلك فإن قدرا كبيرا من النقد الموجه إلى رتشاردز لا يسير فى الوجهة الصحيحة. فنظريته فى "اللغة الانفعالية لا تؤدى آليا إلى استبعاد المعنى والحقيقة من الشعر. على أن هناك فقرات يتحدث فيها بلا حذر. كتلك التى يقول فيها إن "(الشعر) لا ينبئنا بشىء. أو ينبغى ألا ينبئنا بشىء"[2]. هذه فقرة يمكن أن يستغلها ضده ناقد يريد أن يثبت أن رتشاردز يسلب الشعر كل دلالة. غير أن ما يقوله رتشاردز فى هذا الصدد واضح من سياق بقية كتاباته: فليست غاية الشعر هى توصيل الحقائق، وليس لنا أن نلوم الشعر إذا عجز عن أن يفعل ذلك، صحيح أن الشعر قد توجد فيه حقائق علمية. غير أنها لا تؤثر فى قيمته الجمالية، بل إن الشعر تكون له قيمته لأنه يخلق تجربة انفعالية منظمة لدى القارىء. والطريقة المميزة لاستخدامه للغة تهدف إلى تحقيق هذه الغاية. كل هذه الآراء موجودة ضمنا فى قول رتشاردز: "إن أولئك الذين يقولون: ما أصدق هذا! من آن لآخر أثناء قرآتهم لشيكسبير يسيئون استخدام مؤلفاته، وهم، بمعنى نسبى، يضيعون وقتهم سدى"[3].

ولقد ذكرت من قبل أن النقد المتطرف لنظرية رتشاردز ليس له ما يبرره. ولكنى أود مع ذك أن أنبه إلى تلك السمات الموجودة فى كتاباته، والتى أدت إلى ظهور مثل هذا النقد. فقد أدخل رتشاردز مقولة "اللغة الانفعالية" لكى ينبه إلى الاستعمالات غير بمعرفية للألفاظ: ذلك لأن المفاهيم السابقة للغة كانت قد تجاهلت هذه الاستعمالات أكثر مما ينبغى، وكان الاعتقاد السائد هو أن استخدام الألفاظ فى وصف وقائع العالم ونقل هذه المعلومات إلى الآخرين هو أنموذج الاستخدام اللغوى. أما رتشاردز فقد أرغمنا على إدراك مدى انتشار استخدام اللغة لأغراض أخرى. وقد سار المفكرون اللاحقون على نهجه، وبينوا أن اللغة الانفعالية لها دور بارز، بل هى

---

(1) "العلم والشعر"، الموضع المذكور، ص٢٩٢، هامش ٥

(2) "معنى المعنى"، ص ١٥٨.

(3) مبادىء النقد الأدبى، ص ٢٧٢ - ٢٧٣

أحياناً النوع الرئيسى من اللغة فى مجالات كالدعاية، والأخلاق، الخ[1]. ونظراً إلى أن رتشاردز قد أكد بقوة التمييز بين "الإشارى" و"الانفعالى"، فقد اعتقد البعض أن التأكيدات ذات المعنى الوصفى لا يمكن أن يكون لها فى الكلام الانفعالى، كالشعر. وبدا أن هناك جانباً آخر من جوانب نظرية رتشاردز يؤيد هذا الاستنتاج.

فقد رأينا من قبل أن "الانفعالى" و"الإشارى" يتعلقان باستعمالات اللغة أو وظائفها. فكيف يمكن الاضطلاع بالوظيفة الإشارية - أى وظيفة تقديم الحقيقة العلمية؟ إن ذلك لا يكون إلا عن طريق استخدام لغة لها معنى وصفى فحقائق العالم لا يمكن وصفها بكلمات تفتقر إلى موضوعات إشارية واقعية فإذا كان الغرض الإشارى للغة يقتضى معنى إشارياً. فيبدو. أنه يترتب على ذلك أن الوظيفة الانفعالية للغة تقتضى معنى غير إشارى. وهذا يؤدى إلى جعل الشعر مجرد "كلام لا معنى له" من الناحية الواقعية . غير أن التوازى فى هذه الحالة باطل ومضلل. فرتشاردز، كما لاحظنا أكثر من مرة، على استعداد تام لإدخال المعنى الوصفى فى الاستخدام الانفعالى للغة.

على أن هذا يؤدى بنا إلى نقد هام لنظرية رتشاردز. فإذا كان من الممكن استخدام المعانى الوصفية فى الأغراض الانفعالية، فكيف تحقق هذه المعانى تأثيرها الانفعالى بالضبط؟ وكيف تستطيع الرموز الإشارية أن تثير انفعالات وأحوالاً نفسية فى قارىء الشعر؟ إن إيجاد تمييز بين "المعنى" و"الشعور" شىء، وبيان كيف يستطيع كل منهما أن يؤثر فى الآخر شىء آخر، قد يكون أهم من الأول. ولو كان قد فعل ذلك[2]، لتجنب قدراً كبيراً من النقد الذى وُجّه إلى آرائه. وفضلاً عن ذلك فإنه لو كان قد فعل ذلك لزودنا بالأداة التى تمكننا من القيام بتحليل لغوى لأشعار معينة. وعن طريق هذا التحليل وحده نستطيع أن نفسر القيم الجمالية المميزة للشعر، وهى القيم التى كان رتشاردز يؤكدها، والتى أراد المحافظة عليها.

---

(1) قارن مثلا ستيفنسون: الأخلاق واللغة.
C.L. Stevenson: Ethis and Language.(Yale U.P., 1943).

(2) لا يقوم رتشاردز بهذه المهمة فى مؤلفاته الأولى، وإنما يقوم بها فى "مبادىء النقد الأدبى" ص ١٢٤ وما يليها، ويمضى فيها شوطا أبعد بكثير فى كتاب "النقد العلمى practical Criticism"، الباب الثالث، الفصل الثالث.

وفضلا عن ذلك، ألا يجوز أن "الحقيقة، بمعنى "التطابق" الواقعى أهم فى الشعر مما تصور تشاردز ؟ إنه يسلم بأن المعانى الوصفية، وبالتالى الحقائق يمكن أن تتمثل فى الأقوال الانفعالية، بل أنها أحيانا تتمثل فيها بالفعل. على أنه يعتقد أنه لا الحقيقة ولا البطلان يؤثر فى القيمة الجمالية للقصيدة، وهو يذهب إلى أن هذه هى الحال فى كل شعر. على أن هذا بعينه هو الموضع الذى تثار فيه بعض الأسئلة: فلنسلم بأنه ليس من وظيفة الشعر أن ينقل الحقيقة. ومع ذلك، ألا يجوز أن قيمته الجمالية تتوقف، جزئيا على الأقل، على حقيقته؟ إننا قد نتفق جميعا على أن خطأ كيتس الفادح لا ينتقص من قدر قصيدته. ولكن ألا يجوز فى حالات أخرى يكون فيها ما يقرره الشعر باطلا "بالمعنى العلمى الدقيق المألوف" أن يؤدى هذا إلى تشويه تجربتنا الجمالية أو القضاء عليها؟ إننا لا نقرأ الشعر، كما نقرأ دارسة علمية من أجل اكتساب الحقيقة أساساً. ومع ذلك فإن الإشارات الوصفية إلى العالم جزء من العمل الشعرى، شأنها شأن وزنه أو الصور المتضمنة فيه. ألا يجوز إذن أن يكون بطلان هذه الإشارات، فى بعض القصائد، مضاداً لقيمتها الجمالية، شأنه شأن الوزن المكسور أو الصورة غير الملائمة؟ إننا نتحدث فى كثير من الأحيان كما لو كان الأمر كذلك بالفعل. وهذا احتمال سيكون علينا فيما بعد أن ندرسه. فإذا أمكن وجود الحقيقة فى الشعر على الإطلاق، فقد تكون موجودة على نحوله دلالته بحيث لا تكون "خارجة عن الموضع" فحسب، كما يعتقد رتشاردز.

وأخيراً فإذا كانت مسألة "الحقيقة الشعرية" لا تزال مفتوحة، فمن الواجب عندئذ أن نبحث عن معان للفظ "الحقيقة" غير "المعنى العلمى الدقيق المعتاد". ويعترف رتشاردز بأن اللفظ كثيراً ما يستخدم لكى يدل على شىء غير "التطابق" مع الواقع. بل إنه كان واحداً من أول من نبهوا إلى هذا الاستخدام (أو إساءة الاستخدام) للفظ. ومع ذلك فإن رتشاردز يرى أنه عندما يستخدم لفظ "حقيقى" لكى يدل على معنى مثل "أصيل"، لا تكون له إشارة وصفية، وبذلك فإنه يعرب عن شكه فى هذا الاستخدام[1]. غير أن هناك احتمالاً آخر، هو أن القصيدة، أو العمل الفنى عامة، قد

(1) قارن "معنى المعنى"، ص ٢٤١؛ "العلم والشعر"، الموضوع المذكور من قبل،ص ٢٩٢؛ "مبادىء النقد الأدبى"، ص٢٦٩.

تكشف عن الحقيقة بالمعنى "المعتاد". وهو أن تصف وجها من أوجه العالم بدقة دون أن تصدر مع ذلك تأكيدات واقعية مباشرة. فمن الممكن نقل الحقيقة إلى القارىء، بمعنى قريب من المعنى "الدقيق". طريقة ملتوية غير مباشرة، بل ويترتب على ذلك زيادة فى قيمة التجربة الجمالية لهذا القارىء.

هذه وجهة أخرى يمكننا أن نتخذها إذا شئنا أن نجعل للحقيقة دورا بوصفها سمه ذات دلالة، لا مجرد سمة عرضية ضئيلة الشأن، للموضوع الفنى.

° ° °

وهناك مفكر آخر يدافع عن فكرة "الحقيقة الفنية"، هو الأستاذ، ت. م. جرين T. M. Greene. يجد – مثل معظم الفلاسفة المدافعين عن هذه الفكرة – أن مما يشجع على هذا الدفاع كوننا نستخدم على الدوام لفظ "الحقيقة" و "البطلان" فى تقدير الأعمال الفنية[1]. فالنقاد يصفون الروايات عادة بقولهم إن "جوا حقيقيا يشيع فيها". ويقولون إن الكاتب يكشف عن معرفة بالبيئة التى تدور فيها أحداث القصة، أو بالشخصيات، وما إلى ذلك. كما يعتقد الأستاذ جرين اعتقادا راسخا بأن معنى الفن لا يمكن إن يفهم إلا إذا أخذت حقيقته بعين الاعتبار. فعندئذ فقط نستطيع أن نفهم جهود الفنان الخلاق وقيمة التجربة الجمالية:

"إن الفنان، فى محاولته فهم الواقع بطريقته الخاصة، يشبه العالم والفيلسوف والأخلاقى واللاهوتى.. أما من يتجاهل هذه السمة الأساسية فى الفن فإنه يغفل طابعه التاريخى، يسلبه قدرا كبيرا من دلالته الإنسانية"[2].

ونستطيع أن نلاحظ، على الفور، مدى الاختلاف بين جرين وبين رتشاردز فى تصور وظيفة الفن. ذلك لأن جرين، شأنه شأن بقية المفكرين الذين ورد ذكرهم فى هذا الفصل من قبل، يجعل للفن مهمة معرفية، كالعلم والفلسفة. وهو يذهب إلى أن الفنان يقدم تفسيرا معينا للتجربة البشرية يفترض أنه صحيح. فالفنان يكمل العلم عن طريق كشفه لحقائق لا يستطيع العلم التوصل إليها أبدا. "فكل منهما يصل إلى ما لا يصل إليه الآخر"[3].

---

(1) الفنون وفن النقد، ص ٤٢٤.
(2) المرجع نفسه، ص ٢٢٩.
(3) المرجع نفسه، ص ٤٣٨ هامش رقم ١.

ويقول جرين إن "العمل الفنى.. يمكن أن يكون صحيحاً أو باطلاً مثلما تكون القصة التى يعبر عنها علمياً صحيحة أو باطلة"[1]. وهو على خلاف الكثيرين ممن يستخدمون تعبير" الحقيقة الفنية"، يقدم تحليلاً مفصلاً لمعنى هذا التعبير. وفضلاً عن ذلك فإن جرين يعترف بالفروق الواضحة بين الحقيقة الفنية والحقيقة العلمية. "فالفنان يشبه العالم"، ومع ذلك فإن نوع الحقيقة التى يصل إليها الفنان والطريقة التى يعبر عنها، تختلف فى نواح هامة عن العلم.

وهناك من أوجه الاختلاف بين الكلام الفن والكلام العلمى ما هو واضح كل الوضوح. فالعمل الفنى مشحون بالانفعال. بينما الدراسة العلمية ليست كذلك. والعمل الفنى يكشف عن فردية الفنان، على حين أن النظرية العلمية تتعمد أن تكون لا شخصية، الخ. ومع ذلك فإن الفروق الحاسمة فى رأى جرين هى: (١) أن العلم يستخدم على الدوام تصورات لكى يصف الجوانب المطردة فى الطبيعة المادية، على حين أن الفن لا يعتمد أساساً على التصورات (صحيح أن التصورات تستخدم فى الأدب، ولكنها حتى فى هذه الحالة ليست هى الوسيلة الرئيسية للتعبير عن الحقيقة). فالعمل الفنى لا يُصدر تأكيداً مثل "العالم خير فى أساسه". ولكن من الممكن أن يعبر الفنان عن ذلك بمعالجته لموضوع فردى وعينى. وبالمثل فإن المصور يقدّم إلينا الكائنات البشرية "على نحو شأنه تأكيد... تلك السمات البشرية العامة التى تهمه"[2]. هذه "الكليات" النفسية تعرض بطريقة تصويرية عينية، لا بواسطة تصورات[3]. (٢) والفن، على خلاف العلم، يقدم على الدوام تفسيراً للواقع يربط بينه "وبين الإنسان بوصفه فاعلاً معيارياً هادفاً"[4]. وهذا يعنى أن الفن تقويمى evaluative مثلما هو واقعى factual[5]. فهو يهتم بدلالة موضوعه بالنسبة إلى أهداف البشر ومثلهم العليا. ومن هنا فإن الفن يصدر حكماً معيارياً ما على ما

---

(١) المرجع نفسه، ص ٤٢٥.
(٢) المرجع نفسه، ص ٢٦٣
(٣) المرجع نفسه، ص٤٤٥ – ٤٤٦
(٤) المرجع نفسه، ص ٢٣٠
(٥) المرجع نفسه، ص٤٤٣.

يصوره. أما العلم فإنه، حتى لو تناول القيم البشرية بالبحث، يبحثها بوصفها وقائع موضوعية فحسب.

والآن، فما معنى القول عن "الفن يعبر عن الحقيقة"؟

يبدأ جرين بإعلان قبوله لتعريفين يؤكدهما عادة الطرف في هذا النزاع. (وهو أمر قد يبدو غريبا لأول وهلة). هذان التعريفان هما أن القضايا وحدها هي التي يمكن أن تتسم بالحقيقة أو البطلان، وأن القضية لا تتسم بالحقيقة إلا عندما "تصف بدقة ما تهدف إلى وصفه"[1]. ولكن كيف يستطيع جرين، بعد هذا أن يقول إن الحقيقة تتمثل في جميع الفنون، وضمنها الفنون غير اللفظية؟ وإذا كان قوام الحقيقة هو "التطابق"، أليس الفن في ذلك مشابها تماما للعلم؟

يجيب جرين عن هذه الأسئلة عندما ينتقل إلى شرح معنى "القضية" و"التطابق". فالقضايا تنقل المعاني والحقائق عن طريق وسيط (medium) معين يتيح "الاتصال بين ذات وأخرى"[2]. ومع ذلك فليس من الضروري أن يكون هذا الوسيط لفظيا وتصوريا. فمن الممكن أن نجد قضايا، أي نجد ما يذهب الفنان إلى أنه صحيح (حقيقي) في موضوعه، في وسائط كالتصوير والموسيقى، إلخ، على ذلك ينبغي، إذا شئنا أن نساير جرين، أن نقول إن الفن "يعبر عن القضايا"، ولا "يقررها" أو "يعلنها". ويعترف جرين بأنه "يتصور القضايا بطريقة أوسع بكثير مما تتصور به عادة"[3]. ولكنه يؤكد أن القضايا التي يعبر عنها ليست مجرد تقريبات غامضة لشيء يمكن أن يقال بطريقة أفضل بواسطة العبارات اللغوية التي تستخدم تصورات. بل إن ما يستطيع الفن التعبير عنه، لا يمكن أن يقوله العلم[4].

ولقد تعرض جرين لحملة من النقد– كما نستطيع أن نتوقع – نتيجة لهذا الاستخدام الشديد الاتساع للفظ "القضية". وكما قال احد نقاده، فإنه "ليس مما يقبله العقل أن نسمي العمل الفني قضية"[5]. ذلك لأن القضايا، لكي يكون لها

---

(1) المرجع نفسه، ص٤٢٥.

(2) المرجع نفسه، ص ٤٢٧.

(3) المرجع نفسه، ص٤٢٧.

(4) المرجع نفسه، ص ٤٣٨.

(5) هيل Heyl، المرجع المذكور من قبل، ص ٦٣.

معنى، ينبغي أن تشمل رموزا تواضع الناس على معانيها. وما القاموس إلا جمع لهذه المواضعات؛ كما أن الباحث النظرى، الذى يستحدث تعبيرا أو رمزا جديدا لغرض ما، إنما يستهل بذلك مواضعة لغوية. على أنه لا توجد مواضعات من هذا النوع في حالة الألوان والأصوات. ومن هنا لم يكن في وسعنا أن نقول ما هي "القضايا" في الموسيقى والتصوير. "في القضايا، نقرر دائما شيئا ما؛ ولكن ما الذى نقرره في حالة الألوان والأصوات؟ وكيف يمكن القول إنها تصدر تقريرات على الإطلاق؟"[1].

كذلك وجهت اعتراضات كهذه على استخدام جرين للفظ "الحقيقة". ذلك لأن "الاتساق consistency" هو في نظر جرين، أحد الشروط الضرورية للحقيقة، إلى جانب "التطابق". ويكون العمل "متسقا" إذا كان يفى بعدة شروط. فمن الواجب أن يستغل إمكانات الوسط الذى يظهر من خلاله. وأن يحترم مبادىء المعالجة الخاصة بقوالب فنية مثل الشعر الغنائى، والسونيت sonnet، الخ. وهو أيضا لا يكون متسقا إلا "إذا لم تكن القضايا التى يعبر عنها، أو تفسيرات الموضوع، متناقضة بعضها مع البعض"[2]. ويضرب لنا جرين مثلا "للتناقض" بالمزج الاعتباطى بين أساليب متباينة مثل أسلوبى باخ وديبوسى. وأخيرا فإن كل ما يود الفنان أن يقوله عن موضوعه ينبغي أن يكون متكاملا" بحيث يكون العمل الفنى في مجموعه تعليقا معقدا متماسكا على طبيعة الموضوع بأسره وأهميته"[3]. والواقع أن نقاد جرين على استعداد تام لقبول كل هذه المعايير الخاصة بتقويم الموضوع الفنى. ومع ذلك فهم ليسوا على استعداد للتسليم بأن "الحقيقة"، كما يفهمها الجميع لها أية صلة "بالاتساق" كما عرفه جرين[4].

أما المعيار الثانى، وهو "التطابق"، فهو أقرب كثيرا إلى المعنى المعتاد للحقيقة. ويقول جرين "إن الحقيقة الفنية، كالحقيقة في ميادين الكلام الأخرى،

---

(١) هوسبرز: المرجع المذكور من قبل، ص ١٦٠.

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٤٩.

(٣) المرجع نفسه، ص٤٥٠.

(٤) قارن هيل،المرجع المذكور من قبل ، ص ٦٣. وهوسبرز،المرجع المذكور من قبل، ص ١٤٤.

ينبغى أن تفى بمعيار التطـابق"[1]. غـير أن التطـابق هنـا مـن نـوع ينفـرد بـه الفن. "فالقضيـة لا يمكـن اختبـار تطابقـها مباشـرة إلا إذا طبقنـا عليـها بطريقـة مباشـرة معطيات لها صلة مباشرة بها. لا معطيات ترتبط بجدال مختلف عنها مـن مجـالات الكلام"[2]. فليس فى استطاعتنا. عموما. أن نختـبر القضايـا التـى يعـبر عنـها الفـن بالرجوع إلى وقائع الحياة اليومية والعلم. إذ أن هـذه طريقـة تـهدم نفسـها بنفسـها. وتضمن للزاعمين بأن "الحقيقة العلمية" هى النوع الأصيل الوحيد للحقيقـة. انتصـارا أسـهل مما ينبغى. فكل فنان يتخذ لنفسه "إطارا معينـا للإشـارة". أو طريقـة خاصـة للنظر إلى العالم. فإذا ما شئنا أن نفهم "استبصاراته". كما يسميها جرين. فعلينـا أن نتخذ نفس الإطار الإشارى هـذا. ونـرى إن كـان العـالم. مفسـرا علـى هـذا النحـو. يتضمن الوقائع التى يشير إليها.

ويضرب جرين مثلا مبسطا إلى حد غير قليل – هو تصويـر سـيزان للأشـجار فطريقة معالجته لهذا الموضوع تؤكد سمات معينة يتجاهلها بقيـة الفنـانين. ذلـك لأن سيزان يؤكد "صلابتها الثلاثية الأبعـاد"[3]. "وفـى اسـتطاعتنا أن نذهـب مباشـرة إلى الطبيعـة... ونختـبر دقـة ملاحظاتـه المسـجلة علـى أسـاس اهتمـام سـيزان المعرفـى الخاص.. فإذا اختبر الناقد ملاحظات سيزان على هذا النحو، لمـا تمـالك نفسـه مـن الإعجـاب بموضوعيـة بصـيرة سـيزان ولأدرك أننـا بدورنـا نسـتطيع أن نـرى مـا رآه سـيزان"[4]. أو لنتنـاول مثـلا مـن الفصـل السـابق، فتقـول إن "إطـار الإشـارة" فـى التراجيديا يختلف اختلافا كبيرا عن إطار الإشارة فى الكوميديا. فما نجده فى البشر عندما ننظر إليهم "بهزل" يختلف تماما عما نجده عندما ننظر إليهم بوصفـهم أبطـالا تراجيديين. وليس فى استطاعتنا أن نختبر حقيقة أى عمل أو بطلانـه مـالم نفحـص الوقائع "المرتبطة به من وجهة النظر الفنية"[5].

---

(1) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٥٢.
(2) المرجع نفسه، ص٤٣٤
(3) المرجع نفسه، ص٢٧٧.
(4) المرجع نفسه، ٤٥٤.
(5) المرجع نفسه، ص ٤٥٢.

ومن جهة أخرى. فإن فى استطاعتنا أن نقبل "إطار الإشارة" لدى الفنان ونخرج إلى العالم "لنختبر مدى التطابق عنده". فنجده قد تجاهل معطيات معينة. أو لم يوضح دلالة الوقائع التى اختارها. ومن ثم فإن جرين يرى أننا عندما نصف عملا فنيا بأنه "ضحل" أو "سطحى" فنحن إنما نطبق عليه فى الواقع معيار "البطلان"[1]. ويبدو أن النقاد يقبلون رأى جرين ضمنيا عندما يقولون. كما يحدث فى كثير من الأحيان. إن الفنان "لم يوف موضوعه حقه". ومن هذا القبيل ما يقوله. و . ك. ويمزات الابن W. K. Wimsatt jr, عن قصيدة معاصرة تتحدث عن الشر فى الوجود الإنسانى: "عن العيب فى هذه القصيدة هو. وببساطة. أنها لا تقول ما فيه الكفاية. فالقصيدة لا توفى حالات المشاعر الشريرة وطابعها العينى حقهما"[2]. ومن الجدير بالملاحظة أن "ويمزات" يستخدم عبارات معرفية فى تقويم أعمال مماثلة، فيقول إنها "أشد إمعانا فى الخطأ الساذج من أن تكون لها أهمية (شعرية)" [3]. وبالمثل فإن قوام "البطلان" فى العمل الفنى عند جرين هو أن يكون إدراكا مختلطا، أو قصير النظر، أو سطحيا، للوقائع "المتعلقة بالموضوع"

* * *

ويعد الأستاذ "جون هوسبرز John Hospers" من بين أولئك الذين يعترضون، على أسس منطقية ولغوية، على استخدام جرين للفظى "القضية" و"الحقيقى". ومع ذلك فإن هو سبرز، مثل جرين، يرى أن الحقيقة بمعنى ما (وهنا أجد نفسى مرة أخرى مضطرا إلى استخدام تعبير الاستثناء الأخير، وهو "بمعنى ما" – ولا بد أن يكون القارىء قد أدرك السبب عند هذه المرحلة) – هذه الحقيقة كثيرا ما تزيد من القيمة الجمالية للأعمال الفنية[4]. وهو يقتفى، مثل جرين أيضا، أثر أرسطو حين يقول إن الفنان يصور "الكلى"، أى أن تحديد من معالم شخصية واحدة ينطوى على تصوير لنمط متكرر للشخصية الإنسانية[5]. ويقول هوسبرز، مثل

---

(١) المرجع نفسه، ص ٤٢٤.

(٢) و. ك. ويمزات الابن: "الشعر والأخلاق. عود إلى مناقشة العلاقة بينهما Poetry and Morals: A Relation Reargued . فى كتاب فيفاس وكريجر المشار إليه من قبل، ص ٥٤٣

(٣) المرجع نفسه ، ص ٥٤٣.

(٤) المرجع نفسه: ص ٢١٣.

(٥) المرجع نفسه: ص ١٦٣.

جرين أيضاً، إننا نستطيع التحقق من استبصارات (الفنان) عن طريق قيامنا بأنفسنا بملاحظات أخرى للناس وأفعالهم[1]. "ولكن هوسبرز يفترق عن جرين إذ يرفض التحدث عن "قضايا". فالقضايا تؤكد "حقائق عن" موضوع العمل الفنى. والرواية لا تقرر حقائق عن الطبيعة البشرية، وإنما تصورها بطريقة غير مباشرة، عن طريق مجرد كونها حقيقة قاصدة إلى الطبيعة البشرية"[2]. و"الحقيقة القاصدة (truth – to) "ليست وصفاً تستخدم فيه قضايا، وإنما هى تعبير عن الشخصية فى نطاق العمل ذاته، عن طريق إظهار أفعال عينية وسمات للشخصية. غير أن من الممكن أن نكتشف وجود تشابه بين هذه الشخصية وبين ما يوجد خارج العمل الفنى. مثل هذا التصوير "الصادق أو الحقيقى" للشخصيات عند رمبرانت يجعل لوحاته أعظم قيمة من الوجهة الجمالية.

وفى الفن تشيع "الحقيقة القاصدة" إلى الخصائص التى نشعر بها فى التجربة بوجه عام "أكثر مما تشيع "الحقيقة القاصدة" إلى الشخصية[3]. مثل هذا الفن يصل إلى "لب" الأشياء وإلى "مذاقها" الذى لا يسهل وصفه بواسطة "الحقائق التى تقال عن "الموضوعات (truth – about). فالمصور يصل إلى "حقيقة قاصدة" إلى تجربتنا البصرية عندما "يلتقط نضرة الريف فى الصباح". كذلك يطبق هوسبرز هذا المفهوم على الموسيقى، التى تقدم إلينا "حقيقة قاصدة" إلى تجربتنا الداخلية: "(فعندما) يثير فينا سماع الموسيقى انفعالاً معيناً، يمكننا فى كثير من الأحيان، على الرغم من أننا لم نستشعر مثل هذا الانفعال من قبل، أن ندرك أنه انفعال إنسانى عميق، له حقيقة قاصدة إلى شعور معين أحسسنا به، أو كان من الممكن أن نحس به من قبل"[4].

وفى وسعنا أن نرى أن مفهوم "الحقيقة القاصدة" إنما هو محاولة للاحتفاظ بالطابع الاستطيقى للفن الجميل. فليس من وظيفة الفن إصدار تأكيدات مقالية "عن" الموضوعات؛ بل إن الحقائق الفنية كامنة فى العمل نفسه، وفيما يكونه العمل؛ وهى

---

(1) المرجع نفسه، ص ١٧٣.
(2) المرجع نفسه: ص ٢٠٦.
(3) المرجع نفسه: ص ١٧٥.
(4) المرجع نفسه: ص ١٩٥.

تُسهم فى القيم الجمالية للعمل ومع ذلك فإن "الحقيقة القاصدة. كما قال أحد نقـاد هوســبرز[1]. ينبغــى ألا تــؤدى بنــا إلى تفســير مشــوه. أو تفســير مــن جــانب واحد، للموضوع الجمالى.

فمن الواجب ألا نتمسك بضرورة وجودها فى جميـع الأعمـال الفنيـة.فطـابع "الحقيقة القاصدة" يمكن أن يوجـد فـى بعـض اللوحـات الشـخصية (Portraits)، ولكن ليس فى بعضـها الآخر. مثال ذلك إن اللوحـات الشـخصية لسيزان ومـاتيس لا تهتم بكشف "السمات الكلية" فـى الطبيعـة البشـرية، بـل هـى أقـرب إلى أن تكـون تصميمات شكلية وتشكيلية. فبالنسبة إلى هذه الأعمال لا تكون "للحقيقة الفنية" صلة بتذوقها أو تقديرها[2]. وفضـلاً عـن ذلـك، فحتـى عندمـا تكـون "الحقيقـة القـاصدة" موجودة، فأنها فى كثير من الأحيان تكون أقل أهمية من القيم الشـكلية والتعبيريـة. فهى ليست بالمعيار الأوحد، ولا المعيار الرئيسى، للقيمة الجمالية.

ويثير النقد الأخير، بطريقـة ضمنيـة، مشـكلة أخـرى."فالحقيقـة القـاصدة" توضع فى مقابل الشكل والتعبير. والعنصران الأخيران للعمل، شـأنهما شـأن "الشـدة والحماسة الانفعالية"، "كامنان" فـى العمـل. وفـى مقـابل ذلـك فـإن "الكشـف عـن الشخصية" هو على الدوام "حقيقة قاصدة لشــىء خـارج العمـل الفنـى"[3]. ولكـن إذا كانت هناك إشارة إلى "شىء خارج"، ألا تتعرض الحقيقة القـاصدة لانتقـادات أقـوى حتى من تلك التى أشــرنا إليـها مـن قبـل؟ أليسـت معاديـة للتجربـة الجماليـة؟ إن هوسبرز يزعم أن "الحقيقة القاصدة" تسهم فى القيم الجماليـة، ولكـن كيـف يتسـنى لها أن تفعل ذلك، إذا كانت تحول الانتباه بعيداً عن العمل؟

فلنتأمل مرة أخرى تلـك العبـارة التـى تـؤدى إلى إثـارة أسـئلتنا: "الحقيقـة القاصدة لشىء خارج العمل الفنى". إن لفظ "خارج" لفظ مكانى. فما هو "خارج" يقع بعيداً عن "إطار" العمل. ومن المؤكد أن ما يُعَد الفن" حقيقة قاصدة لـه" هـو "خـارج" بهذا المعنى. فالبشر وطباعهم. أو الصفات التـى نحـس بـها فـى التجربـة، كـل هـذا

---

(1) برناردس.هيل: "اعادة النظر فى "الحقيقة الفنية" (مقال)
Bernard C. Heyl: "Artistic Truth` Reconsidered", J. of Ae. And Art Cr., VIII (1960), pp. 251 – 258.

(2) المرجع نفسه، ص ٢٥٢؛ وقارن هوسبرز، المرجع المذكور، ص٢١٣

(3) المرجع نفسه، ص٢٥٣.

"خارج"ولا بد لنا من تجاوز العمل الفنى إذا ما أخذنا برأى هوسبرز القائل إننا نستطيع "التحقق من استبصارات (الفنان) عن طريق قيامنا بأنفسنا بملاحظات أخرى للناس" فإذا كان التحقيق يقتضى "ملاحظات أخرى"، فمن الواضح عندئذ أننا لا نستطيع معرفة "الحقيقة القاصدة" خلال التجربة الفنية. وعندئذ ينبغى أن نتساءل مرة أخرى: هل "الحقيقة القاصدة" مقولة جمالية؟

إنها ليست كذلك. إذا كنا نعامل العمل الفنى على أنه وثيقة نفسية. بحيث ننظر إلى تحليل هذا العمل للشخصيات على أنه فرض ينبغى أن تحققه الملاحظة. وقد يفعل علماء النفس المحترفون ذلك. (وهم فى الواقع كثيرا ما استخدموا الأدب على هذا النحو). كما أن الباقين منا قد يفعلون ذلك بطريقة أقل تنظيما، عندما يصدمنا التصوير الفنى بحيث نتساءل: "هل الناس حقيقة هكذا"؟ على أن فى هذا انقطاعا للاهتمام الجمالى. ولكن لنفرض أننا قمنا عندئذ "بملاحظات أخرى" (مع تذكر نصيحة جرين القائلة إننا ينبغى أن نلتزم "الإطار الإشارى" لدى الفنان)، ولنفرض أيضا أننا وجدنا عندئذ نوع الشخصية الإنسانية التى يصورها العمل.فى هذه الحالة نستنتج أن العمل يتصف "بحقيقة قاصدة".

على أن هذا يبدو تصرفا شكليا مبالغا فيه. وأغلب الظن أن أحدا لا يتصرف فى الأمر على هذا النحو. ومع ذلك ففى استطاعتنا أن نهتدى إلى "الحقيقة" التى يعبر عنها العمل بطرق أقل شكلية، عن طريق مجرد "العيش والتعلم". ألسنا نتحدث عن "معايشة العمل" والنمو معه؟ إن الروايات والمسرحيات التى تحيرنا، وبالتالى تضايقنا فى العادة عندما نكون أقل نضجا من أن "نفهمها"، تصبح هى ذاتها فى نظرنا قادرة على التعمق فى أغوار الشخصية، ومتميزة" باستبصارها العميق"، بعد أن نكون قد اكتسبنا المزيد من خبرة الحياة.

وعندما نرجع ثانية إلى العمل، لا تعود المسألة مسألة "اختبار" على الإطلاق. فنحن نجلب معنا المعرفة المختزنة التى نحتاج إليها للتعرف على "الحقيقة" عندما نصادفها. ومن الجائز ألا نكون قد صادفنا السمة الخاصة التى تتميز بها شخصية البطل فى العمق الفنى، ومع ذلك فإنا نعرف عن الحيوان البشرى عموما ما يكفى لكى نتمكن من تقدير مدى صدق التصوير وإمكان تحققه.

فإذا كان فى الأمر أى "تأكيد". فإنه أقرب إلى الشعور المباشر بالحقيقة منه بعملية اختبار. ومن الجائز أن هذه هى الحكمة من الاصطلاح الذى نستخدمه حين نقول إن شخصية ما فى الرواية "ذات رنين صادق". ولا جدال فى أن هذا التعبير الجارى على الألسن يمكن ن يعنى أمورا كثيرة جدا. "كالإخلاص sincerity" مثلا. وربما لم يكن يعنى فى بعض الأحيان أى شىء فيما عدا التعبير عن الموافقة. ومع ذلك فمن المؤكد أنه يوحى فى بعض الأحيان باعترافنا الواضح المباشر بالأمانة والصدق النفسى.

فالعمل إذن "ذو حقيقة قاصدة لشىء خارج عنه". ولكن ليس من الضرورى أن يتحول انتباه المشاهد "إلى الخارج" لكى يعرف الحقيقة. بل إن "الخارج" يتعلق بمعنى "التطابق Correspondence". وبالتالى بمعنى "الحقيقة". فلا شأن له بأتجاه الإدراك الجمالى.

ولقد كان النقد الذى وجه إلى هوسبرز هو أن "الحقيقة القاصدة" أقل أهمية من القيم" الكامنة" للشكل والتعبير. ولكن الفقرات القليلة الأخيرة تخفف من هذا النقد بجعل "الحقيقة القاصدة" كامنة إلى حد لا يقل عن أنواع التعبير الأخرى ومع ذلك فإن هذا النقد يمضى فيتحدى رأى هوسبرز فى الموسيقى، على نحو ما جاء فى الفقرة السابقة[1]، وهو الرأى القائل إننا ندرك أن الانفعال الذى تعبر عنه الموسيقى "حقيقة قاصدة لشعور معين أحسسنا به، أو كان من الممكن أن نحس به من قبل". ويعترف ناقد هوسبرز بأن مثل هذا التشابه بين الانفعالين موجود، ولكنه يمضى قائلاً " إن تأكيده – أى التشابه – بالقياس إلى أغراض التذوق والتحليل الفنى خطأ. ذلك لأن ماله قيمة فنية هو الطابع الكامن للانفعالات التى تُنقل إلينا – كالرقة التى لا نظير لها، واللطف، والدفء، والحدة. التى تتميز بها كثير من أعمال موتسارت، لا مطابقتها لحالات انفعالية سبق الإحساس بها أو يمكن الإحساس بها[2].

(1) انظر ص ٣١٩ من قبل.

(2) هيل، المرجع المذكور من قبل، ص ٢٥٨.

لقد كان السؤال الذى سألناه منذ برهة وجيزة هو ما إذا كان من الممكن إدراك "الحقيقة القاصدة" جمالياً. أما سؤالنا الحالى فهو القيمة الجمالية "للحقيقة القاصدة" للتجربة المباشرة.

وأغلب الظن جميعاً نوافق على أن هناك بعض القوة فى الحجة التى أوردناها الآن. فليس **يكفى** أن يكون الانفعال الذى تعبر عنه قطعة موسيقية "موافقاً" لانفعال استشعرناه من قبل. فلنفرض أن الانفعال الذى تعبر عنه الموسيقى "هزيل" أو باهت. ولنفرض أنه مفرط فى العاطفية. أى أن الموسيقى تتظاهر بإنفعال يفوق ما يبدو أنها تستحق. عندئذ، سندرك أن الموسيقى تتسم "بحقيقة قاصدة". بقدر ما نكون قد أحسسنا بانفعالات "هزيلة" أو مفرطه فى العاطفة. ولكن هذا لن يكون إنقاذاً للموسيقى ، بل ستظل موسيقى رديئة على الرغم من أن حقيقتها قاصدة وهكذا نجد مرة أخرى أن الحقيقة القاصدة لا يمكن أن تكون شرطاً **كافياً** للقيمة الجمالية.

ولكن الأرجح أن الأستاذ هوسبرز خليق بأن يسلم بهذا. (ولنلاحظ أنه يتحدث فى الفقرة التى اقتبسناها منه عن "انفعال عميق وإنسانى"). فلنفرض إذن أن الانفعال الذى يعبر عنه العمل الفنى انفعال "عميق أو "رقة" عندئذ سيظل علينا أن نسأل إن كان تلاؤم الموسيقى مع حالاتنا الانفعالية السابقة يؤدى إلى أى نوع من الكسب. على أننى لا رأى أن من السهل الوصول إلى أى جواب، وذلك لأسباب من أهمها غموض اللغة الموجودة فى متناول أيدينا. وكل ما أستطيع أن أفعله هو أن أقترح، وأنا شاعر بقدر من عدم الاقتناع، بأن "الحقيقة القاصدة" فى الموسيقى لا تعطينا إحساسا بالمشاركة فى التجربة الانفعالية، أو بشمول هذه التجربة؛ ولو كان الانفعال الذى تعبر عنه الموسيقى "غير طبيعى"، كما قال البعض عن أوبرا شتراوس "سالومى"، لكان من الجائز أن نشعر بعدم التآلف مع العمل. ولكن الموسيقى قد يبدو فى أعمال أخرى وكأنه "يتحدث باسمنا". ومن هذا القبيل وصف الشاعر بودلير لاستجابته إلى موسيقى فاجنر، فى رسالة بعث بها إلى هذا الأخير: "لقد بدا لى أننى كنت أعرف هذه الموسيقى من قبل؛ ولكننى عندما فكرت فى الموضوع بعد ذلك، اكتشفت مصدر الوهم، إذ بدا لى أن الموسيقى من تأليفى، وأننى كنت أتعرف عليها..

لقد وجدت فى موسيقاك الجلال الرائع.. لأعظم انفعالات الإنسان"[1]. وهكذا فعندما يبدو أن الموسيقى تعزف وترا واحدا مشتركا. فإن القيمة التعبيرية للعمل تزداد.

على أن ناقد هوسبرز يتحدث عن الانفعالات "التى لا نظير لها" عند موتسارت ولو فهمنا هذا الوصف بمعناه الحر فى لكان من الضرورى أن نشك فيما قلته الآن. ذلك لأن الانفعالات التى تعبر عنها الموسيقى. بدلا من أن تكون "مشتركة"، ليست مماثلة لأى شىء استشعره البشر من قبل. ولقد سبق لى أن دافعت عن الرأى القائل إن ما يعبر عنه الفن متميز عن العمل المحدد. أليس سبب حبنا لموسيقى مثل موتسارت هو فردانية الانفعالات التى نجدها فى أعماله. وهى انفعالات لها طابع فريد فى وضوحه وتحدد معالمه. نظرا إلى الكيان الحسى "الذى لا نظير له"، والذى تعبر الموسيقى عن نفسها فيه؟ وهل نهتم، عندما نستمتع إلى موتسارت "بالحالات الانفعالية التى أحسسنا بها أو كان يمكن أن نحس بها"؟ ألا يكون اهتمامنا منحصرا فى الانفعالات التى نستشعرها بالفعل؟

* * *

لقد فرغنا الآن من بحث بضعة نظريات رئيسية عن "الحقيقة الفنية". ولا بد أنك ترى أن كلا منها يحاول أن يوفى بعض وقائع الفن والتجربة الجمالية حقه ولابد أيضا أنك أحسست بالتوتر العقلى بينها، حين يسير كل منها فى اتجاه مختلف لكى يؤكد ويشرح وقائع مختلفة.

ففى أى من هذه النظريات نجد الحقيقة عن "الحقيقة الفنية"؟ هذا أمر متروك لتقدير القارىء نفسه. أما أنا فأميل إلى الاعتقاد بأنها توجد فى المجال الذى حدد معالمه جرين وهوسبرز. وسأقوم الآن بعرض وتحليل أمثلة عينية لحقائق تزيد من القيمة الجمالية للأعمال التى توجد فيها. ومع ذلك فهل نستطيع أن نتفق، حتى بدون هذه المناقشة، على أننا نقدر فى كثير من الأحيان أعمالا فنية نظرا إلى ما تكشفه لنا عن العالم وعن أنفسنا؟ فلنتأمل تحليل الشخصيات فى الكوميديا والتراجيديا كما قدمناه فى الفصل السابق. عن التراجيدى يصور تشابك الدوافع

---

(1) مقتبس من كتاب: بودلير، تأليف انيد ستاركى، ص ٤١٩
Enid Starkie: Baudelaire (London, Faber and Faber, 1957).

وتصارعها فى كائن بشرى معقد. والعلاقة بين الشخصية والمصير. والفنان الكوميدى يعرض الحمق الشخصى والنفاق الاجتماعى. وتلك عناصر فى العمل لا يمكننا تجاهلها. فهى حيوية للعمل. وهى تفرض تأثيرها علينا. فهل نحن فعلا "نسىء استخدام" العمل. كما قال رتشاردز. حين نقول: ما أصدقه!؟

إن أولئك الذين يعارضون فكرة "الحقيقة الفنية" يفعلون ذلك. أساسا. لأنهم يريدوننا أن نتوخى الدقة والوضوح فى حديثنا عن الفن. وهذا هدف ينبغى أن نحرص عليه جميعا. فإذا فعلنا ذلك. فلابد لنا أن نعترف بأنه ليس من السهل على الإطلاق تقديم تحليل مرض لمفهوم "الحقيقة الفنية". فقد رأينا أن هذه "الحقيقة" ينبغى أن تقيد على أنحاء متعددة – فهى ليست حقيقة تصاغ فى قضية (بالمعنى المعتاد). وهى لا تختبر تجريبيا. وهى لا تحدث إلا داخل "إطار الإشارة"، عند الفنان. وهكذا. وعندئذ نضطر إلى استخدام تعبيرات لها وقع شاذ، مثل "الحقيقة القاصدة". ومن الجائز بالفعل أن أحدا لم يقم حتى الآن بتحليل واف تماما "للحقيقة الفنية". ومع ذلك فليس من الحكمة أن يتخلى المرء عن المفهوم كلية. وكذلك عن الوقائع الهامة الكثيرة التى يعبر عنها هذا المفهوم، لمجرد أنه لا يستطيع أن يكون عنه فكرة واضحة بالقدر الذى يريد. صحيح أن الاعتراضات المنطقية واللغوية على استخدام الأستاذ جرين للفظ "الحقيقة" و "والقضية" هى، إلى حد ما، اعتراضات سليمة، بل أن سلامتها واضحة كل الوضوح. ومع ذلك فلست أملك إلا أن أقول إن الأستاذ جرين، فى تأكيده للجهد الذى يبدله الفنان من أجل إلقاء ضوء على الوجود الإنسانى، قد توصل إلى حقيقة هامة عن الفن. بل إننا نستطيع أن نقول إن هذا الفهم للفن مطابق تماما للفهم الشائع. إذ يبدو أن معظم الناس يقبلونه ضمنا فى كلامهم عن الفن. فمنذا الذى يفكر فى إنكاره. إلا إذا كان ذلك على أساس أن معنى "الحقيقة الفنية" ليس واضحا كل الوضوح؟ وهكذا يبدو أن وجود "الحقيقة الفنية" أمر أكثر يقينا بكثير من معرفة ما هية هذه الحقيقة بالضبط.

وسوف أستخدم تعبير "الحقيقة الفنية"، فى الجزء التالى، للدلالة إما على تفسير تقويمى متماسك لموضع العمل الفنى، كما هى الحال عند جرين، وإما على "الحقيقة القاصدة" للطبيعة البشرية. أو لطابع التجربة التى نحسها. وأود أن اقترح

عدة قضايا بشأن "الحقيقة الفنية". وهى قضايا أعتقد أن إنكارها يؤدى إلى فهم مشوه أو ناقص "الحقيقة الفنية".

(١) الحقيقة لا تتمثل فى جميع الأعمال الفنية. وكثير من التفكير النظرى حول "الحقيقة فى الفن" لم يكن صحيحا نظرا إلى إغفاله لهذه النقطة. فمن واجبنا ألا نتخذ أعمالا معينة مختارة يمكن القول بالفعل إن الحقيقة تتمثل فيها. أنموذجا للفن الجميل فى عمومه، إذ أن هذا يؤدى إلى المبالغة. بل إنه كثيرا ما أدى إلى الرأى الباطل القائل إن الوظيفة الرئيسية للفنان هى توصيل الحقيقة. فتاريخ مشكلتنا هذه يثبت أن أولئك الذين يرفضون هذا الرأى يمكنهم بالمثل أن يستشهدوا بأعمال فينة أخرى لا يكون من المعقول أن نسبب إليها "حقيقة" أو "بطلانا".

والواقع أن الأستاذ جرين. الذى هو من أقوى المدافعين عن "الحقيقة الفنية" فى علم الجمال فى الآونة الأخيرة. يتعرف بذلك. فهو يذهب إلى أن الحقائق لا تتمثل إلا فى "أعمال فنية أصلية. أى أعمال معبرة فنيا. وليست مجرد أعمال زخرفية أو مقبولة من الوجهة الجمالية"[1]. غير أن لفظ "أصيل" هنا يؤدى إلى إثارة مشكلات. فهل هو يعنى أن الأعمال التى تفتقر إلى الحقيقة ليست أعمالا فنية "بالفعل"، أى ليست، أعمالا فنية على الإطلاق؟ من الصعب قبول هذه النتيجة، لأنها إذا صحت كان معناها تضييق مجال الفن أكثر مما ينبغى أم هو يعنى أن الأعمال التى تفتقر إلى الحقيقة لها دائما قيمة جمالية أقل؟ أن هذه بدورها نتيجة غير مقبولة. فالفنان "ما تيس" يعد عادة المصور "الزخرفى" بمعنى الكلمة فى هذا القرن، ومع ذلك فإنه يقف فى مصاف العظماء. (ولقد وصف جرين ذاته ماتيس بأنه فنان "زخرفى"، ولكن من الجدير بالملاحظة أنه يجعل هذا الوصف مشروعا إلى حد ما[2]. وقد تدل الشروط التى وضعها على الصعوبات التى ينطوى عليها تطبيق "الحقيقة الفنية" على أعمال معينة، وبالتالى على غموض هذا المفهوم؛ أو قد تكشف عن الحيرة التى يعانيها جرين عندما يحاول التوفيق بين مطلب "الحقيقة الفنية"

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٤٣ - ٤٤٤

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٧٨، ٣١٢، ٤٦٤.

عنده وبين التقويمات التى يشيع قبولها للفن.) وبالمثل فإن الشاعر أ. أ. هوسمان A. E. Housman يقتبس بيتين لشيكسبير هما:

أبعد هاتين الشفتين. أبعدهما.

بزيفهما الحلو...

ثم يقول عنهما "هذا كلام فارغ. ولكنه شعر خلاب"[1]. ومن هنا (٢) فإن الحقيقة ليست شرطا للقيمة الجمالية يستحيل الاستغناء عنه.

لقد رأينا أن الحقيقة لا تستطيع أن تضمن جودة العمل. وإنما هى مجرد عنصر واحد ضمن عناصر متعددة يتألف منها العمل. ولقد حاولت طوال هذا الكتاب أن أحذر من الآراء المتحيزة إلى جانب واحد فى الفن والقيمة الجمالية. عن طريق تذكير القراء بالتعقد الداخلى للعمل الفنى – أعنى إرضاءه للحواس. والطرفة والرهافة فى قالبه. وارتباطاته الخالية. وما إلى ذلك. وهذا أمر ينبغى أن أعود إليه الآن.

إن الموضع أوضح ما يكون فى حالة ما يسمى بالأدب "الإرشادى" أو الدعائى، الذى تصدر فيه تأكيدات على صورة قضايا مباشرة. الواقع أن لفظ "الإرشاد" أصبح له معنى مجازى، نتيجة لرداءة قدر كبير من هذا النوع من الأدب – كما هى الحال فى البيت:

أفريقيا يا عالم بحالى يحدها البحر من شمال[2].

على أن الحقائق فى الفن لا تذكر عادة بمثل هذه الطريقة الصريحة. وعندما لا تكون صريحة على هذا النحو، تكون جزءا من الدلالة التعبيرية للعمل[3]. غير أن التعبير على مراتب. فالأعمال الفنية كثيرا ما تكون رديئة لأننا نشعر باتساع الهوة بين الحقائق التى توحى بها وبين بقية العمل. ويتشتت انتباهنا عندما لا تكون هذه الحقائق متمشية مع الموضوع الذى يفترض أنها متجسدة فيه. أى أن الفنان يبدو وكأنه يدعى أكثر مما ينبغى، ولا تكون الموافق العينية والشخصيات فى عمله الفنى

---

(١) اسم الشعر وطبيعته The Name and Nature of Poetry.، ص ٤٠

(٢) المثال الوارد فى الكتاب مختلف، ولكنه يؤدى نفس الفرض. (المترجم)

(٣) أنظر الفصل العاشر من قبل.

أدوات كافية للتعبير عن "الكلى الشامل". وقد انتقد الروائى المعاصر، جراهام جرين، على هذا النحو. فمن الواضح أنه يريد التعبير عن حقائق متعلقة بالمسائل العامة الجادة المتعلقة بالإيمان الدينى والخطيئة. ومع ذلك فإن شخصياته أقل تحدداً، وأكثر سطحية. من أن تفى بهذا الغرض[1]. أو قد نجد أن المادة الحسية للعمل، أو "روحه"، أو بناءه الشكلى. لا تتمشى مع الحقيقة التى يقترحها. ومن هنا. فحتى عندما تكون هذه الحقائق دقيقة. أو أصيلة، أو عميقة فإننا نحكم عندئذ على العمل بأنه أدنى قيمة من الوجهة الجمالية. أياً كان رأينا فيه بناء على الأسباب الفلسفية أو النفسية أو غيرها. فالحقيقة. ككل شىء آخر يعبر عنه الفن، ينبغى أن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالقوام الحسى والعرض الشكلى للعمل الفنى.

بل إنه عندما تكون الحقيقة مندمجة فى العمل الفنى على هذا النحو، فإننا لا نستطيع حتى أن نعرف ما هى الحقيقة. إلا عن طريق الإدراك الفاحص المميز لكل ما فى العمل. ففى استطاعتنا بالطبع أن نصوغ الحقيقة فى عبارة نثرية تستهدف الإيضاح. وهذا بعينه ما فعلنا فى جزء كبير من المناقشة التى جرت حول التراجيديا والكوميديا فى الفصل السابق. غير أن مثل هذه الصياغة النثرية لابد أن تكون "هرطقة"، على حد تعبير كلينث بروكس Cleanth BrooKs، إذا ما تصورنا أنها هى "الجوهر الأساس للقصيدة ذاتها"[2]. ذلك لأن ما تقوله القصيدة له فى داخل العمل ظلال وفروق دقيقة تضيع عندما تُعرض الحقيقة بطريقة مجردة. "بل إن أية عبارة نلتقطها من الشعر، ونظن أنها هى التى تتضمن معنى القصيدة، سرعان ما تؤدى الصورة الفنية والوزن إلى شحنها بتوترات، وإلى تشويهها وتحريفها، وإلى مراجعتها وتضييق نطاقها.. وربما كان هذا السبب فى أن الشاعر لا بد أن يبدو على الدوام، فى نظر أولئك الذين يحرصون على التعميمات القاطعة، شخصاً يعمل دائماً على محو الفوارق، أو لا يصل إلى النتيجة التى يريدها إلا بعد تباطؤ استفزازى لا

---

(1) يستخدم هذا النقد بوصفه مثلا لإيضاح غرضنا الحالى. أما كونه صحيحا أو غير صحيح فهذا موضوع ليس هنا مجال مناقشته.

(2) كلينث بروكس: "القارورة المحكمة الصنع" ص ١٩٩
The Well Wrought Urn (N. Y., Harcourt, Brace, 1947).

ضرورة له"[1]. ويشبه بروكس القصيدة بالدراما. فهى "فعل action أكثر منها.. عبارة تقال عن فعل"[2]. (لاحظ التشابه بين هذا الرأى وبين تمييز هوسبرز بين "الحقيقة التى تقال عن.." و"الحقيقة القاصدة لـ..") ومالم نر الحقيقة الشعرية وهى خارجة إلى حير الفعل. فسوف نرتكب خطأ الاعتقاد بأن القصيدة "فكرة مغلّفة بالانفعال"[3].

ومن هنا(٣) فلا يمكن أن تُفهم حقيقة العمل الفنى. ولا يمكن أن يقدر الدور الذى تسهم به فى تحديد قيمة العمل. مالم نختبر العمل الكلى الذى تؤلف هذه الحقيقة عنصراً منه (٤) ونظراً إلى الطريقة المتميزة التى "تقال" بها الحقيقة الفنية. فإنها تختلف اختلافاً بينا عن الحقيقة العلمية والحقيقة اليومية. ومع ذلك فإن كون الحقيقة التى يعبر عنها العمل الفنى حقيقة بالفعل. يتوقف - كما رأينا من قبل - على تطابقها مع وقائع يمكننا أن نشترك فى ملاحظتها.

هذه القضايا الأربع تؤدى إلى الحد من الدعاءات التى تساق لتأييد فكرة "الحقيقة فى الفن". أما النظريات التى تفند قضية أو أكثر من هذه القضايا فتبدو لى مفرطة فى ادعاءاتها. فالقضية الأولى تثبت أن "الحقيقة الفنية" لا تتمثل فى الفن على نحو شامل؛ والثانية تثبت أنها ليست ضرورية للقيمة الجمالية؛ والثالثة، أنها لا يمكن أن تكون المعيار الوحيد للقيمة؛ والرابعة، أنها ليست منافسة للعلم، ولا "أعلى"، بمعنى غامض معين، من الحقيقة العلمية - وهو ادعاء اكثر إسرافاً حتى من ادعاء منافستها للعلم.

* * *

وبعد أن قلنا هذا كله، يتعين علينا أن ننتقل إلى القول إن الحقيقة توجد بالفعل فى بعض الأعمال الفنية، وأنها عندما توجد، تسهم أحياناً فى القيمة الجمالية والسؤال الذى يواجهنا الآن هو: كيف نعرف إن كان العمل يعبر عن الحقيقة؟ وكيف تؤدى الحقيقة إلى جعل العمل أفضل؟

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٩٧، ٢٠٨.
(٢) المرجع نفسه، ص٢٠٤.
(٣) الموضوع نفسه.

فلنفحص بعض الأعمال الفنية المحددة. ولنبدأ بقصيدة قصيرة. إن سانتيانا يعبر، بطريقته الخاصة، عن الفكرة القائلة إن الحقيقة لا تتمثل فى كل فن. فيميز بين الشعراء بوصفهم "موسيقيين" والشعراء بوصفهم "علماء نفس". فالموسيقيون "يعرفون أى الأنغام يصدرون بطريقة متآلفة وعلى التعاقب"[1]. أما القصيدة التى نتناولها هنا فهى من تأليف "عالم نفس".

إن الأبيات الأولى لقصيدة "فقدان"، من تأليف "بابيت دويتش Babette Deutsch"[2]. هى وصف مثير لانفعال الأسى:

الفم مطبق بالصمت

والقلب منقبض مخزون...

هنا "حقيقة قاصدة" للشعور الذى نحس به فى تجربتنا الانفعالية. غير أن أروع حقيقة فى القصيدة هى تلك التى نجدها فى أبياتها الختامية:

ها هو ذا المزيد من الألم، أن نعرف

أن هذا الحزن الممض

يمكن أن يجد متنفسا؛

وأنه ليس المحبوب بجسمه وروحه

هو وحده الذى لابد أن يموت، وإنما هذا الألم المستعر بدوره

وأن الحب الذى يندب موتاه سيتعلم كيف يهدأ ويستكين.

إن القصيدة تصور تجربة كلية شاملة، هى تجربة الحزن على الموت. فالناس فى كثير من الأحيان يحاولون التخلص من الحزن بالتفكير فى أن "هذه الحزن بدوره سينقضى". ولكن الشاعرة، فى الأبيات التى اقتبسناها الآن، تحول هذه الحقيقة المألوفة إلى اتجاه غير متوقع، وهى إذ تفعل ذلك تعبر عما أعتقد أنه حقيقة نفاذة وعميقة إلى حد غير قليل. ومن السهل صياغة الفكرة بالطريقة الصحيحة: فإدراك أن الحزن الحالى سينقضى فى المستقبل يؤدى هو ذاته إلى زيادة الحزن الحالى. أو بعبارة أخرى: إن الوسيلة التى نستخدمها فى التخفيف من الألم

---

(1) الإحساس بالجمال ص ١٢٨

(2) بابيت دوتيش: خذهم، أيها الغريب ص٤١ Take Them, Stranger N. Y., Holt, 1944)

تهدم نفسها بنفسها. إذ أنها تدفعنا إلى إدراك أن ذكرى المحبوب ستضيع وتزداد خفوتا.

أتتفق معى على أن هذه حقيقة "نفسية". بل وحقيقة نفسية عميقة؟ أهى فكرة جديدة بالنسبة إليك؟ إنها مثال لم يعينه هوسبرز بالحقيقة القاصدة للطبيعة البشرية. وهذه الحقيقة يعبر عنها بطريقة عاطفية. وإن كان من الجائز أنها تفتقر إلى الامتلاء الحسى المفرط. عن طريق ألفاظ الشعر وإيقاعاته. أى الإيحاء بالهدوء فى البيت الأخير وهو يسير متثاقلا حتى يصل لفظ "يستكين"[1]. فإذا قارنت بين القصيدة وبين التلخيص الشديد الجفاف الذى أوردناه لمعنى الأبيات الأخيرة. لاتضح لك أننا هنا إزاء حقيقة معبر عنها بطريقة شعرية. وأن أصالة الحقيقة تزيد من طرافة القصيدة فى أعيننا.

فكيف نعلم أن "الحقيقة" مرتبطة بتقديرنا لقصيدة "فقدان" وتحليلنا لها؟ لا يمكن أن يكون الجواب سوى أن من الضرورى أن يكون لدينا فهم معين لما تأخذ القصيدة على عاتقها أن تفعله — أو تكونه. فهى ليست مجرد "أنغام تصدر بطريقة متآلفة". صحيح أن من الممكن قراءتها على هذا النحو. وذلك إذا لم يكن القارىء يفهم اللغة التى كتبت بها، وأخذ يستمع إلى القصيدة "لموسيقاها" فحسب. غير أن القصيدة، فى نظر الباقين منا، تذهب إلى أنها تقدم وصفا للتجربة البشرية — "ها هو ذا المزيد من الألم".. الخ. وإذن فالقصيدة تأخذ على عاتقها، بطريقة ضمنية، تقديم "حقيقة قاصدة" إلينا. أى أننا لا نطلب منها شيئا عفويا أو غريبا عنها، عندما نبحث فيها عن "حقيقة قاصدة"، كما أنه ليس من الخروج عن مجالها أن نمتدح فيها تلك "الحقيقة القاصدة" عندما نجدها. بل إننا عندئذ نقبل "إطار الإشارة" لدى الفنان، على حد تعبير جرين. ونحن نلجأ إلى معيار التطابق مع الواقع النفسى لأن القصيدة تفعل ذلك. فحقيقة القصيدة عنصر من عناصرها الأساسية.

فهل يعنى ذلك أن من الواجب استخدام هذا المعيار نفسه عند تقويم كل شعر؟ كلا بالطبع. وأود هنا أن أنبه مرة أخرى إلى أن أضمن طريق للخطأ فى مناقشة

---

[1] هذا الوصف الأخير ينطبق، بطبيعة الحال، على القصيدة فى أصلها الإنجليزى، أما السطور العربية فهى مجرد ترجمة لغوية لهذا الأصل. (المترجم)

"الحقيقة الشعرية" هو التعميم من نوع واحد من الفن على الفن كله. فالقصيدة التى ينظمها شاعر من النوع "الموسيقى" لا تزعم أنها تكشف عن "حقيقة قاصدة" للطبيعة البشرية. تماما منا أن الرواية الهزلية من نوع "الفارس" لا تزعم ذلك. أما "كوميديا الشخصيات "فإن لها صلة بهذه الحقيقة. ولكن بطريقة ملتوية غير مباشرة. فهذه الكوميديا. على خلاف قصيدة "فقدان". تعبر عن الحقيقة بمبالغة واضحة "وأنماط" هزلية. الخ. ومن الواجب أن نختبر موضوع العمل. وقالبه. وروحه أو الجو الذى يشيع فيه. وأمورا كثيرة أخرى. لكى نقرر إن كانت. "الحقيقة" مرتبطة به. أليست هذه هى الطريقة التى قررنا على أساسها أن غلطة كيتس التاريخية المشهورة لا ترتبط بتقديرنا لمقطوعته الشعرية؟

فلنفترض إذن أن لنا الحق فى الاعتقاد بأن بعض الأعمال تزعم أنها تنطوى بالفعل على حقيقة قاصدة للطبيعة البشرية. ثم اتضح لنا أنها باطلة بالنسبة إلى الواقع النفسى، إذ أنها تشوه صورة البشر أو تسىء تصورهم، لا كما فى الكوميديا أو "الفانتازيا Fantasy"، بل لأن الفنان يفتقر إلى الفهم النفسى. فى هذه الحالة نكون مثلا إزاء روايات ليس لشخصياتها "رنين الصدق"، أو لا "تشيع فيها الحياة" أو "يستحيل تصورها". هنا أيضا نكون قد اتخذنا "إطار الإشارة" لدى الفنان، ولكنا نجد الآن أن العمل ناقص. فالشخصيات ذات بعد واحد أو تسلك بطريقة تفتقر إلى الاتساق بلا مبرر. وعندما يتحدث النقاد عن رواية كهذه يقولون إنهم "لا يستطيعون أن يدفعوا أنفسهم إلى الاهتمام بالشخصيات". "فالبطلان" إذن عيب من العيوب الجمالية.

ولنتأمل مثلا آخر من أمثلة "الحقيقة القاصدة" للطبيعة البشرية، وهو مثل يتميز بقدر غير عادى من النفاذ والعمق. ذلك هو شخصية ياجو فى مسرحية "عطيل" لشيكسبير. فالاتفاق منعقد على أن ياجو من أشد الشخصيات الأدبية المكروهة ميلا إلى الشر. ولكنك إذا سألت عن السبب فى إصراره على أفعاله الشريرة التى تودى بديدمونه وعطيل، لكانت الإجابة تدعو إلى العجب الشديد: لا أحد يعلم، بل إن ياجو نفسه أقل الجميع علما بذلك. على أن هذا ليس مثلا لنوع من أنواع السلوك التى لا توجد لها دوافع، والتى ترجع إلى هفوة فى الأدب الدارمى، إذ

أن ياجو نفسه يندفع إلى ارتكاب الشر بقوة لا تقاوم. وهو يحاول أن يفسر دوافعه لنفسه. ولكنه يخفق في ذلك. فهو يقترح دوافع أكثر مما ينبغي كالحسد المهني. و الغيرة الشخصية. وكراهية النساء الخ. وتدل أحاديثه المنفردة. على حد تعبير كولريدج المشهور. على الرغبة في "اصطياد دوافع لشر متأصل لا دوافع له". والواقع أن شكسبير توصل هنا إلى "حقيقة قاصدة" للطبيعة البشرة، لم تحث بطريقة منهجية في علم النفس إلا في القرن الحالي -- ألا وهي أن الإنسان قد يخفق في فهم أقوى الواقع المحركة له.

إن "عطيل" تراجيديا. والمفروض أنها. حسب تعبير أرسطو. "محاكاة للناس في سلوكهم". وإن التحليل الدقيق لشخصية ياجو ليؤيد هذا الحكم ويسهم في زيادة عمق العمل الفني وتأثيره البالغ. فالحقائق التي تبلغ هذا الحد من العمق النفسي تزيد من "واقعية" الأعمال التي تظهر فيها، وبالتالي تزيد من قيمتها الجمالية في نظرنا. والحقيقة التي "يجسدها" ياجو تجعله إنسانيا بعمق. وهي فضلا عن ذلك تجعله أشد خبثا بنفس المقدار، كما يشهد كل من قرأ المسرحية.

ولا جدال في أن المثلين اللذين أوردتهما لا يمثلان نمط الأدب في عمومه. ففي أحيان أكثر جدا نجد تفسير الفنان لموضوعه يعبر عن حقائق مثل "الموت حق على الناس جميعا" أو "ينبغي أن يتخلى الناس عن الآمال التي كانت تداعبهم في حداثتهم". هذه القضايا صحيحة بالفعل، ولكن هل هي تستحق أن يصرخ الإنسان مناديا بها بأعلى صوته؟ إنها ذلك النوع من الحقائق الذي يؤدي إلى دعم رأي "بوس Boas" القائل إن الأفكار في الشعر "عقيمة". فلماذا إذن نقول: "ما أصدق ذلك"! في كثير من الأحيان، حتى عندما تكون الحقيقة مفتقرة إلى الأصالة؟ هنا أيضا ينبغي أن نتأمل العمل الكلي. فالحقيقة، عندما تلخص بالنثر العادي، وتجرد بالتالي من العمل، يكون لها رنين متكلف مصطنع. أما في داخل العمل فتكتسب قدرا كبيرا من القوة والحيوية. فالحقيقة، كما نقول "تنفذ إلى أعماقنا" بطريقة مؤثرة. ونحن لم نشعر أبدا "بالسم القاطع" للموت الذي يتجرعه الجميع. فالحقيقة إذن جزء لا يتجزأ من القصيدة. وهي تسهم في قيمتها، ولكن الكثير مما نصفه بقولنا "ما أصدق هذا"! يمكن ترجمته إلى "ما أبلغ هذا"! أو "ما أعمق تأثيره"!. ومع ذلك فحتى في

هذه الحالات تكون الحقائق متعلقة بالشواغل البشرية الشاملة. وهى بالتالى تزيد العمل "واقعية" وطرافة. وقد يكون السبب الذى يدفع الناس إلى القول إن الشعر يكشف عن حقيقة "أعلى" مما يكشفه العلم. هو أن أمثال هذه الحقائق تصل إلى كبد القيم والمخاوف المشتركة بين الناس. وعلى أية حال فإننا لا نستطيع أن نحمل على هذا النوع من الشعر على أساس "عقمه" إلا إذا نسينا أن وظيفة الشعر ليست تعريفنا "بحقائق عن موضوعاته. وأن "الحقائق القاصدة" للطبيعة البشرية ليست إلا عنصرا واحدا من عناصر الموضوع الفنى.

ومن الأمثلة الواضحة الدلالة فى هذا الصدد لوحة "روو Rouault" "القضاة الثلاثة". فتكوين صيغة لغوية تشرح ما يعبر عنه هذا العمل الفنى أصعب مما رأيناه فى حالة القصيدة السابقة. ولكن هذه الصيغة يمكن أن تكون شيئا مثل" (بعض) القضاة فاسدون قساة". هذه الفكرة "تتجسد" فى الملامح الضخمة الخشنة للقضاة. فالمقصود من العمل الفنى فى هذه الحالة أن يكون تعليقا اجتماعيا. وعلى هذا النحو نتطلع إليه. وهو يتعلق بواحد من النظم الاجتماعية الرئيسية، ويعبر عن حقيقة جزئية على الأقل من حقائقه. فالعمل لا "يكشف" شيئا لا نستطيع أن نتعلمه، بتفصيل أكبر، من دراسة تاريخ النظام القضائى. ومع ذلك فإن التصوير "كشف" بمعنى أنه يطبع فينا هذه الحقيقة بقوة طاغية. فبصيرة الفنان قد نفذت من وراء الادعاء والقوة، وجعلت الفساد ملموسا. وفى هذا تفسير جزئى لتأثير عمل مثل "القضاة الثلاثة" فى نفوسنا – ونقول إنه تفسير جزئى، لا تفسير كامل، لأن العمل ينطوى على ما هو أكثر من هذه الحقيقة وحدها.

٢- "الاعتقاد" الجمالى:

ما إن يعترف المرء بأن للحقيقة وجودا فى الفن، حتى تثار أمامه مشكلات أخرى فإذا استخدمنا لفظ "الحقيقة" على أى نحو قريب من استخدامه المعتاد، أى إذا لم نستخدمه على أنه مجرد تعبير غامض عن الاستحسان، فإننا نقيم بذلك علاقة بين الفن و"الحياة". وهذا أمر مترتب على معنى "التطابق" ذاته. على أن أصحاب النظرية الخالصة "Purists" كالشكليين مثلا، الذين ينفون وجود أى ارتباط بين الفن و"الحياة"، ليسوا مضطرين إلى الانغماس فى المشكلات التى تحدثنا

عنها لتونا. أما أولئك الذين يؤكدون "الحقيقة الفنية" فيعتقدون أن هذا مخرج أسهل مما ينبغى. فهم يرون أننا لا نستطيع أن نكون معرفة مكتملة بطبيعة الفن وقيمته مالم نر أن الحقيقة جزء من دلالته التعبيرية. ولكنهم سيضطرون عندئذ إلى مواجهة مشكلات أخرى.

إن صاحب المذهب الشكلى ينكر أن يكون الفن "محاكاة". وهذا الإنكار، بطبيعة الحال، هو سبب تسميته "بالشكلى". والواقع أن الشكليين ومن لف لفهم من المفكرين، لا يملون أبدا تأكيد أن العمل الفنى "تام" مكتف بذاته، منعزل[1]. أما أولئك الذين لا يمضون إلى الحد المتطرف الذى ذهب إليه بل وفراى، ويعترفون بأن الفن يعبر عن اعتقادات بشأن موضوعه، فإنهم يرون مع ذلك أن من واجبنا قبول هذه الاعتقادات كما نجدها. فعلينا ألا ننقدها أو نشك فيها على أساس معتقداتنا الخاصة، إذ إننا لو فعلنا ذلك لوقعنا فى خطأ التشريع للفن من خلال تجربتنا الخارجة عن مجال الفن، وهو خطأ يفسد التذوق الجمالى.

ونستطيع أن نذكر الحقيقة التالية، تأييدا لهذا الحجة: إن المصورين والكتاب كثيرا ما يعبرون عن اعتقادات بشأن أعمال فنية مختلفة تكون بالقياس إلى أعمالهم هم أنفسهم متناقضة من الوجهة المنطقية. فبعض الفنانين مسيحيون، مثل جوتو Giotto، ودانتى؛ وبعضهم الآخر ملحدون، كالشاعر سونبرن Swinburne و"الطبيعيين naturlists " فى الراوية المعاصرة. وهناك فنانون آخرون يؤمنون بنظرات أخرى إلى العالم. على أن من المستحيل منطيقا أن يكون هؤلاء جميعا على صواب. ومع ذلك فإن فى استطاعتنا أن نتذوق كل هذه الأعمال، ونحن نتذوقها بالفعل. فعلى أى شىء يدل ذلك؟ إنه يدل على أننا فى هذا التذوق نترك جانبا اعتقاداتنا التى نؤمن بها فى حياتنا اليومية. وكثيرا ما يكون المسيحى المؤمن، الذى هو فى الوقت ذاته ناضج من الوجهة الجمالية، أعظم تقديرا لعمل يعبر عن الإلحاد منه لعمل يعبر عن إيمانه.

وسوف أفترض أن هناك اتفاقا عاما على أن هذه حقيقة بالفعل. فلماذا تشكل هذه الحقيقة صعوبات بالنسبة إلى من يؤمنون "بالحقيقة الفنية"؟ إننا لا

---

(1) ليون Leon، المرجع المذكور من قبل، ص ٦٢١.

نستطيع استخدام لفظ "الحقيقة" استخداما ذا معنى إلا إذا كان فى استطاعتنا أن نتحدث بطريقة ذات معنى، عن ضدها، وهو "البطلان". فهذا المفهومان "معرفيان" أى أن لهما علاقة بالمعرفة البشرية؛ وهما على وجه التحديد يميزان بين ادعاءات الحقيقة التى ترتكز على أساس متين وبين تلك التى لا ترتكز على مثل هذا الأساس كذلك فإن "الاعتقاد" "وعدم الاعتقاد" هما بدورهما لفظان معرفيان. غير أنهما لا يشيران إلى خصائص فى القضايا، وإنما إلى حالات ذهنية نفسية. فهما يميزان، على التوالى، بين قبولنا لادعاءات المعرفة أو رفضنا لها.

وبطبيعة الحال فإن من الصحيح، للأسف الشديد، أننا قد نعتقد بما هو باطل غير أن هذا نقص فى المعرفة البشرية. فمن الواجب ألا نعتقد إلا بما نعلم أنه صحيح وعلنيا ألا نرتكب خطأ "التفكير المبنى على التمنى thinking wishful" ، أو العناد فى الجهل، أو ما شابهها. فمن الواجب، بالنسبة إلى الكائن المكتمل العقل أن تكون صحة ادعاءات المعرفة هى وحدها التى تملى التزامات الاعتقاد.

وفضلا عن ذلك فنحن لا نعتقد بما هو باطل إلا عندما "لا نعرف ما هو أفضل من ذلك"، أى عندما لا نستطيع، نتيجة للجهل أو سوء الفهم، أن نتحقق من بطلانه. فهل يستطيع أحد أن يقول "س باطلة ولكنى أعتقد بها؟" هذا أمر بعيد الاحتمال، إذ أن مثل هذا القول ممتنع أو يكاد يكون ممتنعا. فنحن لا نستطيع أن نعتقد إلا بما نعده حقيقة.

وهذا يؤدى بنا إلى مشكلة اعتقاد أولئك الذين يؤكدون "الحقيقة فى الفن". فإن كان الاعتقاد لا يقترن إلا بالحقيقة، وعدم الاعتقاد لا يقترن إلا بالبطلان، فكيف يحدث أننا نقدر أعمالا تتناقض مضموناتها المعرفية فيما بينا ؟ يبدو أننا هنا أمام أحد أمرين: فإما أن نكون، عند تقديرنا للعمل، واقعين فى أشد أنواع عدم الاتساق – وهو ما لا يعتقد به أحد، إذ أننا نتهم الشخص بأنه "لا عقلى" عندما يؤكد قضيتين لا يمكن أن تصدقا معا – ولكننا لا نتهم الشخص باللاعقلية إذا كان يستمتع بفن جوتو وسونبرن معا. وإما أن فكرتى الحقيقة والبطلان لا مكان لهما، ببساطة، عندما يكون الأمر متعلقا بالفن، لا بالعلم أو الفلسفة – وهى النتيجة التى يبدو أنها تترتب على المقدمات السابقة. فإذا كان فى استطاعة شخص مسيحى أن

يتذوق سونبرن. فمعنى ذلك إنه لا يهتم بحقيقة شعره على الإطلاق. ذلك لأنه إذا كان يؤمن بعقيدته. فلا يمكن مؤمنا أن يكون بالإلحاد. لأنه يعده باطلا. ومع ذلك فإنه يقرأ الشعر. وإذن فالاعتقاد أو الإيمان - وهو موقف إزاء ادعاءات الحقيقة - ليس جزءا من التجربة الجمالية. لأن الحقيقة ليست لها دلالة جمالية في الفن. وعندئذ يتعين على المدافع عن فكرة "الحقيقة الفنية" أن يستسلم أمام صاحب النزعة الخالصة (purist). ويعترف بالانفصال التام بين الفن "والحياة". ولكنه لو فعل ذلك. لبدأ أنه يتخلى عن نظريته بأكملها.

لقد رأينا من قبل أن "الحقيقة الفنية" تختلف في نواح هامة عن الحقيقة "بالمعنى العلمي الدقيق المعتاد". وسوف نرى الآن كيف أن معنى "الاعتقاد" ينبغي أن يعدل إذا ما شئنا الخروج على أي نحو من المأزق السابق.

إن أشد النظريات غير المعرفية تطرفا هي تلك التي قال بها رتشاردز.في إحدى مراحل تفكيره. فقد كان يدافع عن الرأي الذي عرضناه من قبل. والقائل إن الشاعر يخلق الشعر والجمهور يقرأه لكي يولد تجربة تنظم فيها الانفعالات والحالات النفسية بطريقة متوافقة. وعلى ذلك فإن القارئ لا يثير أية أسئلة عن حقيقة عبارات الشاعر، وإنما هي "أشباه عبارات". والقارئ إنما يهتم بما يشعر به، لا بما يعتقده. وبعد ذلك ينتقل رتشاردز إلى القول، في فقرة أصبحت مشهورة (أو مشهورة بالغرابة)، إن الشعر يثبت على نحو قاطع أن من الممكن إثارة أهم حالاتنا النفسية ذاتها، والإبقاء عليها،دون أن يتدخل أي اعتقاد في الموضوع على الإطلاق. مثال ذلك الحالات النفسية التي تثيرها التراجيديا. فنحن لا نحتاج إلى اعتقادات، بل إن من الواجب ألا تكون لدينا اعتقادات، إذا ما شئنا قراءة "الملك لير"[1].

ويذكر الشاعر ت. س. إليوت أنه وجد الرأي المعروض في هذه الفقرة "غير مفهوم"[2]. وقد وجده غيره مفهوما بما فيه الكفاية ولكنه باطل تماما. أما رتشاردز نفسه فقد تخلى عن هذا الرأي. فلماذا كان هذا الرأي غير مقبول؟

---

(١) "العلم والشعر"، الموضع المذكور من قبل، ص٢٩٣.

(٢) "دانتي" في أبحاث مختارة Selected Essays"، الطبعة الجديدة، ص ٢٣٠ (N. Y., Harcourt, Brace, 1950).

لقد أقام رتشاردز فاصلا قاطعا بين الاعتقاد وبين الحالة النفسية. فلنتأمل هذا الموضوع من نظر علم النفس: هل يمكن أن يكون لنا أحوال نفسية - كالحماسة. أو عدم الاكتراث. أو النفور - دون أن تكون لدينا اعتقادات معينة عما تتعلق به هذه الحالة النفسية؟ الواقع أن أحوالنا النفسية. حتى لو كانت أبعد ما تكون عن المعقول. كما هي الحال فى التعصب العنصرى. تقترن عادة باعتقادات عن "النقص الكامن" للجنس "الأحط". أو "قذارته". أو "خموله" . وإنا لنجد أن لدينا حالة نفسية من نوع معين إزاء أبطال "الملك لير". مثل إدجار وكنت. وحالة من نوع مختلف تماما إزاء الشخصيات الشريرة فيها. مثل إدموند وجونريل. وما كان من الممكن أن تكون لدينا هذه الحالات النفسية ما لم تكن لدينا اعتقادات معينة عن هذه الشخصيات وعن أفعالها. وفضلا عن ذلك فلا بد لنا أن نجلب اعتقادات من التجربة المألوفة. كالاعتقادات المتعلقة بالتزامات الأبناء محو آبائهم. ولولا هذه الاعتقادات، لتبخر الصراع والتوتر الذى يشيع فى المسرحية.

إن القول بأن "إدموند شرير" هو قول صحيح، ونحن جميعا نؤمن به. وهذا اعتقاد يشارك فيه الفنان والجمهور. وقد استطاع شيكسبير أن يفترض هذه الاعتقادات مقدما، ويستغلها. ففى هذه الحالة توجد، ولا بد أن توجد، علاقة بين الفن "والحياة". ومع ذلك فإن مشكلة "الاعتقاد الجمالى" تنصب على الحالة التى لا يشارك فيها المشاهد أو القارىء فى اعتقادات الفنان. فكيف يعتقد بما يراه باطلا؟

* * *

إن المدافع عن فكرة "الحقيقة الفنية" يجد نفسه الآن محصورا بين رأيين يسير كل منهما فى اتجاه مضاد للآخر" أولهما هو أن الحقيقة تتمثل بالفعل فى الفن، بحيث يكون الفن مرتبطا بما يحدث بالفعل فى "الحياة"، ويكون مسئولا عنه بمعنى ما؛ وثانيهما أن الفن ينبغى أن ينظر إليه "بتعاطف" إذا شئنا أن نتذوقه جماليا، وبالتالى فمن الضرورى بحثه "كاملا، ومكتفيا بذاته، منعزلا" (ولابد أن القارئ قد أدرك أن هذا تعبير آخر عن النزاع بين أنصار المحاكاة وأنصار الشكلية). ولكى نتغلب على هذا النزاع، فلابد لنا من التحرك فى الاتجاه الثانى، أى نحو القول "بالاستقلال الذاتى" الجمالى للعمل. ولو لم نفعل ذلك، وتمسكنا بأننا

لا نستطيع أن نؤمن بالعمل إلا إذا كان ما يؤكده أو يعبر عنه حقيقة فإننا عندئذ نرد الفن إلى العلم أو التاريخ. وعندئذ تصبح الحقيقة، بمعناها المعتاد هى المعيار الحاسم للقيمة. يغيب عن نظرنا ما هو مميز وثمين فى العمل. سواء على مستوى النظرية وعلى مستوى التذوق الجمالى. فلا بد إذن من أن تؤدى أية نظرية فى "الحقيقة الفنية" إلى أن تكلفنا أكثر مما هى جديرة به. وذلك إذا ما جعلتنا نرتكب الخطأ القاتل – خطأ تجاهل الأهمية الذاتية الباطنة للفن.

والواقع أن جرين يعلم ذلك. إذ أنه يقول إن "العمل الفنى... مكتف بذاته إلى حد يفوق بكثير أية نظرية علمية، وهو إلى حد بعيد عالم منطو على ذاته. له فى اتجاهه العام استقلال لا نظير له فى العلم"[1]. ومن هنا فإن "الاستبصارات" التى تعبر عنها الأعمال الفنية التى لا يمكن أن تصححها أو تخطئها أعمال أخرى، على نفس النحو الذى يمكن به تفنيد النظريات العلمية بالمزيد من الملاحظات التجريبية[2]. فالطب الحديث يفند النظريات القديمة فى المرض، ولكن لا أحد يقول إن المسرحية الحديثة "تفند" أيسخولوس أو شيكسبير. ولا بد لنا، إذا شئنا أن نحترم "انطواء العمل على ذاته" من أن نتخذ " الإطار الإشارى للفنان"، كما رأينا من قبل. وعلى ذلك فإن جرين يؤكد، فى صدد مشكلة الاعتقاد أن علينا ألا نقبل على العمل أو نحكم عليه من خلال نظرتنا نحن إلى العالم. بل إن كل ما يمكننا أن نفعله هو أن "نطلب إلى الفنان.. أن يعالج موضوعا مالها ماله دلالته بطريقة دلالتها"[3]. "وعندئذ يصبح من الممكن أن "يؤكد ناقد مسيحى عظمة عمل وثنى رائع"[4].

وهكذا فإن جرين يعمل على إضعاف التوازى بين "الحقيقة" و "الاعتقاد" وبين "البطلان" و"عدم الاعتقاد". وهذا ما يفعله أرسطو بدوره حين يقول إن الشاعر لو ارتكب خطأ من وجهة النظر الواقعية "لكان واقعا فى الغلط، ولكن من الممكن تبرير الغلط إذا أمكن عن طريقه بلوغ غاية الفن". فإذا ما أسهمت الغلطة فى

---

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٥٥.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٥٧.

(٣) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٧١.

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٧٣.

"التأثير" الجمالى للعمل. "فمن الواجب أن نقبلها". ومن الضرورى تخفيف حدة المعايير العقلية المعتادة. التى تميز بين الاعتقادات القائمة على أساس متين وتلك التى تقوم على أساس واه. وعلينا أن نعترف بالاختلافات بين اهتماماتنا المعرفية وبين اهتماماتنا الجمالية. فالحقيقة ليست هى العنصر الوحيد المكون للفن. كما أنه ليس من مهمة الفن توصيل الحقيقة. ومن هنا فإن "الاعتقاد الجمالى": ينبغى أن يتميز عن الاعتقاد الأمثل من وجهة النظر المعرفية. وهو الاعتقاد الذى لا يقبل إلا ما هو صحيح. ويرفض كل ما هو باطل.

° ° °

وعلينا الآن أن نقوم بمزيد من البحث فى طبيعة "الاعتقاد" الجمالى". وسوف نجد فى هذا الصدد توجيها مفيدا عند رتشاردز، بعد أن تخلى عن الرأى الذى ناقشناه منذ قليل. فهو يميز بن الاعتقاد برأى علمى، وبين "الاعتقاد الانفعالى". أما الأول فينطوى على استعداد للسلوك على نحو معين. فإذا لم يسلك الشخص وفقا لاعتقاداته، قلنا إنه لا "يعتقد بحق " ما ينادى به. أما فى تذوق الفن، فليس هناك إلا مجال ضئيل للفعل، أو لا يوجد له مجال على الإطلاق. فهنا تعد اعتقاداتنا، كما يقول رتشاردز "موافقات مؤقتة" ... نقوم بها من أجل "التجربة التخيلية" التى تتيحها هذه الموافقات"[1].

وقد أخذ ت . س اليوت بهذا الرأى فى بحثه المشهور عن "دانتى". فهو يعترف بأهمية العنصر المعرفى فى الفن، ويقول "إنك لا تملك أن تتجاهل اعتقادات دانتى الفلسفية واللاهوتية"[2]. ومع ذلك فهو يضع الحد الفاصل بين الاعتقاد الجمالى والاعتقاد غير الجمالى، إذ يقول: "ومن جهة أخرى فليس مطلوبا منك أن تؤمن أنت ذاتك بها.. إذ أن هناك اختلافا بين الاعتقاد الفلسفى والموافقة الشعرية poetic assent "[3]. فنظرة دانتى إلى العالم مستمدة من الفيلسوف توما الأكوينى، ولكن "من الواجب عدم الخلط بين دانتى وتوما الأكوينى ... فالموقف الاعتقادى لشخص يقرأ (توما الأكوينى) ينبغى أن يكون مختلفا عن الموقف الاعتقادى لشخص

(١) مبادىء النقد الأدبى، ص ٢٧٨

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ٢١٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢١٨.

يقرأ دانتي. حتى لو كان ذلك هو نفس الشخص، وكان ذلك الشخص كاثوليكيا"[1]. ويضيف إليوت إلى ذلك ملاحظته القائلة إن"المرء قد يجد في الشعر لذة أكبر إذا كان يشارك الشاعر اعتقاداته". ولكنه يعد ذلك أمرا "خارجا عن الموضوع " من وجهة النظر الجمالية[2].

وإذن "فالاعتقاد الجمالي" هو "موافقة من أجل التجربة الجمالية". وصاحب المذهب الخالص purist على حق حين يرى أن واجبنا ألا نضيع اعتقاداتنا في مقابل اعتقادات الفنان. ولكن أين تتوقف "الموافقة". إن كانت تتوقف على الإطلاق؟ هل نحن "نقبل" شيء في العمل. وفي كل الأعمال؟ إن كان الأمر كذلك. فلا يكاد يكون هناك معنى للكلام عن "اعتقاد" على الإطلاق. إذ أن هذا اللفظ لا يكون له معنى إلا حيث يكون هناك مجال لعدم الاعتقاد. ولنفرض أن متذوق العمل لا "يقبل" الاعتقادات التي يعبر عنها العمل. فهل يكون ذلك من قبيل ما أسماه بوزانكيت "ضعف المشاهد"؟ وهل هو يدل على أنه سمح لاعتقاداته – أو لتحيزاته – بالتدخل في طريق "التعاطف" الجمالي؟

هنا نجد أنفسنا إزاء واقعة من وقائع التجربة الجمالية تختلف تماما عن واقعة قبولنا المتسامح لأعمال "متناقضة". تلك هي أن استجابتنا للعمل تكون أحيانا من قبيل: "لا تطلب مني أن أعتقد بهذا! فأنت بذلك تطلب أكثر مما ينبغي". فنحن قد نعتقد (="نوافق على") أن كيركي (Circe) حولت الناس إلى خنزير (هوميروس) أو أن الخيول زرقاء (فرانزمارك Franz Marc). ولكن هناك أشياء معينة نأبى الاعتقاد بها، دون أن يكون ذلك راجعا إلى أي "ضعف" فينا، بل لنقص في العمل الفني.

ولقد رأينا من قبل أن من الضروري، في الفن، أن نقوم بتعديل معين للعلاقات المعتادة بين "الحقيقة"، و"الاعتقاد"، وبين "البطلان" و"عدم الاعتقاد". ولكن من الضروري ألا نتخلى عن هذه العلاقات كلية. وإذا كان "المذهب الخالص Purism" يفعل ذلك. فإنه يعجز عن تفسير الحقيقة التي أشرنا إليها الآن. فمن

---

(1) المرجع نفسه، ص٢١٩ – ٢٢٠

(2) المرجع نفسه، ص٢٣١.

الضرورى أن يكون فى استطاعتنا القول بأن بعض الأعمال "باطلة"، وبالتالى يحق لنا ألا نعتقد بها.

وكما لاحظنا من قبل، فإن "جرين" يرى أنه لا بد لنا كن اتخاذ "إطار الإشارة" لدى الفنان، حتى لو لم يكن ذلك هو إطارنا الخاص خلال التجربة غير الجمالية. غير أنه يرى أنه حتى بعد أن نفعل ذلك، فقد نتهم الفنان بالزيف أو البطلان إذا كان قد تجاهل معطيات لها صلة بالموضوع، أو عالج موضوعه بطريقة سطحية أو غير كافية. وهكذا فإن العمل إذا كان يدعى انه معالجة جادة "للناس فى سلوكهم العملى" – وهو المثل الذى ضربناه من قبل – فإن من الضرورى تفسير أفعال الشخصيات ودوافعها بطريقة متسقة يقبلها العقل. ولكن إذا بدأت إحدى الشخصيات على حين غرة تتصرف دون سبب معقول بطريقة مضادة تماماً لسلوكها السابق، أو إذا سلكت بطريقة مضادة للسلوك الإنسانى العادى على نحو ما، فعندئذ نرفض مسايرتها ويصبح لهذا العمل" وقع باطل"، وبذلك يكون عملاً "لا يعتقد به أحد". وإنا لنعلم إلى أى مدى تلجأ الروايات البوليسية إلى أساليب كهذه من أجل تحقيق حبكة فى القصة التى تظل، بدون هذه الأساليب، مفككة إلى حد ميئوس منه. وعند هذا الحد تتوقف "الموافقة" الجمالية.

إن العمل الفنى هو الذى يحدد ما هو "محتمل " أو " ممكن" داخل حدوده الخاصة. ونحن لا نفرض عليه المعايير المعرفية للحياة اليومية. ولهذا السبب نستطيع أن "نوافق" على الأسطورة والخيال الطليق، ونوافق عليهما بالفعل. ولكن إذا كان علينا أن نقبل معايير التصديق المرتبطة بالعمل، فكذلك ينبغى على الفنان الذى يعلن هذه المعايير بصورة ضمنية أن يفعل ذلك – فمن الواجب أن يكون العمل متماسكاً معقولاً فى حدود "إطار الإشارة" الخاص به. أو بعبارة الشاعرة ماريان مور Marianne Moore ، وهى العبارة التى أصبحت الآن مشهورة، فإن "المروج الخيالية" ينبغى أن "تكون فيها ضفادع حقيقية". فإذا كان مطلوباً منا أن نسكن "عالم" الفنان، فعليه هو ذاته ألا يغادر عالمه هذا فجأة نتيجة لتخاذل خياله، أو لعجزه عن المحافظة على الاهتمام أو المزاج الدرامى، فالاعتقاد "المتعاطف" مع العمل ينطوى على توقعات لما سيأتى بعد ذلك فى العمل أثناء تكشفه. وما لم يكن هناك

سبب وجيه لعدم تحقيق توقعاتنا. كما هى الحال فى الكوميديا، فإن خيبة ظننا فيها تؤدى إلى انقطاع فى الاهتمام الجمالى. وإن مجرد اتخاذ الموقف الجمالى ليعنى التزامنا بالاعتقاد بالعمل، ولكن إيماننا ينبغى أن يحترم ويكافأ.

أتذكر قصة "فى المرآة Though the looking – Glass" عندما أعربت أليس عن عدم تصديقها عندما وجدت لأول مرة حيوانا من نوع "وحيد القرن". فاقترح عليها وحيد القرن " صفقة" – "وإذ اعتقدت بى، فسأعتقد بك"؟ حسنا. تصور أن أليس هى المشاهد الجمالى. ووحيد القرن هو العمل الفنى الإيهامى (make – believe)، وعندئذ ستكون "الصفقة" بين الاثنين شيئا أشبه بهذا.

مراجـــع

-ريد: مرجع حديث فى عالم الجمال. ص ٢٨٣ - ٣٣١. ٣٣٥ - ٣٥٦.

- فيفـاس وكريجـر: "مشـكلات علـم الجمـال" ص ٥٦٢ - ٥٧٧. ٥٨٣-٦٢٥.

- فيتس: مشكلات فى علم الجمال "ص٢١٩ - ٢٤٢. ٤٥٥ - ٤٦١

- بيلسكيومانويل "الحقيقة والاعتقاد وقيمة الفن." (مقال).

Bilsy, Manuel: "Truth, Belief and the Value of Art", Phil. and Phen. Research, vol XVI (June, 1956). PP 488 – 495.

- ت.س. إليوت: "ادنتى".

T. S. Eliot: "Dante" in "Selected Essays". New Edition.(N. Y. Harcourt, Brace, 1950).

- جرين: الفنون وفن النقد، الفصلان ٢٣. ٢٤.

-هيل، برنارد: "إعادة نظر فى "الحقيقة الفنية" (مقال).

Heyl, Bernard C. :"Artistic Truth" Reconsidered, J. of Ae and Art Lr., vol VIII (June 1950) PP. 251 – 258.

- هيل،برنارد: اتجاهات جديدة فى علم الجمـــال والنقـد الفنـى. الفصـل الثالث

New Bearings in Esthetics and Art Crticism. Yale U P., 1943.

هوسبرز: المعنى والحقيقة فى الفنون. الفصول من ٥ إلى ٧.

-جيسب، برتزام: "نطاق المعنى فى العمل الفنى" (مقال).

Jessup, Bertram E,: "Meaning Range in the Work of Art". J. of Ae a Art Cr., vol. II (March 1954) PP. 378 – 385.

-جيسب، برترام "الحقيقة من حيث هى أساسية فى الفن" (مقال).

"Truth as Material in Aet", J. of Ae. Art Lr., vol IV Dec. 1945). Pp. 110 – 114.

- أوجدن وتشاردز "معنى المعنى" الفصل السابع.

Ogden, C. K. and Richards, E. A.: The Meaning of Meaning. 4 ed. London, Kegan Paul, 1936.

- فيتس، مورس "فلسفة الفنون" الفصل الثامن.

Weitz, Morris: "Phillosophy of Arts", Harvard U. P., 1950.

- زنك، سيدني "الشعر والحقيقة" (مقال).

Zink, Sidney, "Peotry and Truth." Philososphical Reviw, vol, LIV (March 1945) PP. 132 – 154.

أسئلة

١- يتحدث الناقد آلان تيت Allen Tate عن "المعرفة الخاصة، الفريدة، الكاملة التى تستطيع الأشكال الكبرى للآداب أن تقدمها إلينا - المرجع المذكور من قبل، ص٩.

ولكن الأستاذ كريجر Krieger يتساءل: "كيف يستطيع الشعر أن ينبئنا عن عالمنا بشىء لا يمكننا تعلمه من أى مصدر آخر على حين أنه... ليس إشاريا بأى معنى واضح؟ - مرى كريجر: المدافعون الجدد عن الشعر" ص١٩٢.
The New Apologists for Poetry, (Univ. Of Minnesota Press, 1956).

قارن بين هاتين الفقرتين وناقشهما.

٢- اذكر، من تجربتك الخاصة، أعمالا فنية تتضمن (أ) حقائق تزيد من قيمتها الجمالية، (ب) وحقائق لا تؤدى إلى حدوث فارق فى قيمتها الجمالية، (جـ) وأكاذيب تقلل قيمتها الجمالية، (د) وأكاذيب لا تؤدى إلى حدوث فارق فى قيمتها الجمالية، (هـ) لا حقائق ولا أكاذيب. ما المعانى التى تعزوها إلى "الحقيقة" "والأكذوبة" أو "البطلان"؟ وهل يمكنك إصدار أية تعميمات عن القيمة الجمالية النسبية لهاتين الفئتين فى الفن؟

٣- أدرس نظريات "الحقيقة الفنية" فى كتابى جرين وهوسبر الواردين ضمن المراجع، و اذكر كيف تختلف هاتان النظريتان كل عن الأخرى، أو هل هذه الفروق لفظية بحتة؟

٤- لماذا لم تكن "حقيقة" عمل فنى معين تفند بواسطة عمل آخر يعبر عن "حقيقة" مناقضة لها، على حين أن النظريات العلمية تفندها نظرية علمية أخرى مناقضة لها؟ وعلام يدل ذلك فيما يتعلق بمعنى "الحقيقة الفنية"؟

٥- هل تجد أن تقديرك للعمل يزداد إذا حدث إن كنت تشارك الفنان معتقداته الفلسفية والأخلاقية، الخ؟ وهل توافق إليوت على أن هذا الأمر "خارج عن الموضوع" من وجهة النظر الجمالية؟ ناقش هذا الموضوع فى صلته "بالتعاطف" الجمالى.

الفصل الثالث عشر

الفن والأخلاق

هذا الفصل لا يعالج موضوعاً فى علم الجمال. وإنما هو يعالج موضوعاً. أو على الأصح مجموعة متشابكة من الموضوعات. فى الفلسفة الأخلاقية – وأعنى بها: هل الأعمال الفنية تغير شخصية المشاهد إلى الأحسن أو إلى الأسوأ، وتؤثر بذلك فى سلوكه الأخلاقى. وإذا كان الأمر كذلك. فهل نستطيع نتيجة لهذا أن نحكم على هذه الأعمال على أسس أخلاقية، مثلما نمتدح الناس أو نذمهم – كما فى حالة قديسى الأخلاق وأشرارها – أو النظم والأوضاع الاجتماعية، كالديمقراطية أو مشكلة الإسكان غير الصحى؟ وهل من حقنا، على وجه التحديد أن ننظم، بوسائل سياسية وقانونية، خلق الأعمال الفنية ونشرها، حتى لو وصل ذلك إلى حد حظر أعمال معينة؟ أم أن الفن، فى خلقه وفى تذوقه معاً، ينبغى أن يُعفى من الحكم الأخلاقى والرقابة الأخلاقية؟

إن الموقف الجمالى يدربنا على الانتباه إلى العمل "لذاته فحسب". ففيه يهتم بالخصائص الباطلة للعمل، وقيمتها بالنسبة إلى الإدراك الباطن. أما الأخلاق فتهتم بالعلاقات بين العمل وأشياء أخرى – ومن ثم فإنها تؤكد نتائج الفن – أى تأثيره فى السلوك، وفى النظم الأخرى فى المجتمع، وأوضاع الحياة البشرية بوجه عام. فالأخلاق تعيد العمل إلى علاقاته المتبادلة التى أخرجه منها الاهتمام الجمالى.

وعلى ذلك فإن علم الجمال والأخلاق يبحثان فى خصائص مختلفة للموضوع الفنى. ومن هنا فليس من المبالغة القول إنهما يتحدثان عن شيئين مختلفين. ولهذا السبب كان فى استطاعتنا أن نتحدث، دون تناقض أو امتناع، عن "حالة سرطان جميلة"، أو عن "لص فنان". فهذان التعبيران معاً يشيران إلى خواص خارجية وداخلية أو باطنة معاً.

وكما سنرى فيما بعد، فإن أولئك الذين حاربوا المعركة القديمة العهد حول "الفن والأخلاق" يؤكد بدورهم التمييز بين الخصائص الجمالية والأخلاقية. ذلك لأن

كل طرف فى النزاع يذهب إلى أن الطرف الثانى يتجاهل خصائص بارزة فى الفن الجميل. فأولئك الذين يؤكدون أن الفن ليس موضوعاً للتنظيم الأخلاقى يرون أن واضعى الأخلاق الصارمين، ذوى السحنة المقطبة، عاجزون عن تذوق الفن جمالياً، أو يتجاهلون عمداً قيمه بالنسبة إلى التأمل. أما الأخلاقيون فيرون أن خصومهم أشد إغراقاً فى الخيال وابتعاداً عن الواقعية من أن يعترفوا بالتأثيرات الملموسة للفن فى الحياة البشرية، أو مفتقرون إلى المسئولية فى رفضهم تنظيم هذه التأثيرات من أجل تحقيق السعادة للمجتمع.

* * *

ويبدو أن هذه المسألة لم تعد فى عصرنا هذا مسألة حيوية إلى الحد الذى كانت عليه فى الماضى. وبطبيعة الحال فإن مشكلة الرقابة لم تنته، ونحن نرى آثار الرقابة الصارمة فى الاتجاه الشمولى الحديث، كما تظهر من آن لآخر فى مجتمعنا قضايا هامة تتعلق بالرقابة على الكتب والروايات السينمائية. ويمكن القول إن للمشكلة بعض الأهمية فى نوعى المجتمع السائدين، وذلك لأسباب متعارضة — فأهميتها فى المجتمع الشمولى ترجع إلى أن الرغبة فى المحافظة على النظام تتوقف على التيقظ فى الإشراف على التفكير والتعبير، كما أن أهميتها فى المجتمع الديمقراطى ترجع إلى اهتمامنا بالحقوق الفردية ورغبتنا فى مقاومة أى تعد عليها. ومع ذلك فالفن ليست له فى الوقت الراهن تلك الأهمية الأخلاقية التى تتسم بها نظم وأساليب اجتماعية أخرى. فمجتمعنا يثور بعنف أشد من جراء الجوانب الأخلاقية للنشاط الاقتصادى — كالتقييد المجحف للتجارة وأحوال الأجور والعمل، وما إلى ذلك، كما أننا نسمع الكثير عن "اللوائح الأخلاقية" للمهن المختلفة، وعن مشكلات مثل تحديد النسل والقتل دون ألم بدافع الشفقة. كذلك فإن المناقشات الحامية تدور حول المسائل السياسية والقانونية من وجهة النظرة الأخلاقية[1].

---

[1] يفترض المؤلف فى هذه الفقرة أن النظام الذى تنتمى إليه بلاده هو وحده الديمقراطى الحريص على الحقوق الفردية،وأن النظم المغايرة له "شمولية". والافتراض،كما هو واضح، ليس مسرفا فحسب، بل أنه يتجنى على الواقع ويخالف الحقائق الصارخة. (المترجم)

فإذا كان ما قلته الآن صحيحاً، فلماذا أصبحت مشكلة "الفن والأخلاق" مشكلة ثانوية نسبياً؟ هذا سؤال من أسئلة التاريخ الاجتماعي، يتميز بالاتساع الشديد، ولست أملك إلا أن أقدم بضعة إجابات ممكنة عنه.

والإجابة الأولى غير مشجعة إلى حد ما، ولكن فيها على الأرجح قدراً كبيراً من الحقيقة – وأعنى بها أن الفن الجميل أصبح فى المجتمع المعاصر نشاطاً جانبياً ضئيل الأهمية إلى حد ما، ومن الممكن تجاهله دون خوف من العواقب، إذ أن تأثيره فى حياتنا أصبح بسيطاً نسبياً. فارتباطاتنا السياسية والاقتصادية والدينية والقومية أصبحت أهم إلى حد بعيد. لذلك فإن الكثيرين يأخذون بالنظرة الشائعة إلى الفنانين ومحبى الفنون على أنهم مخلوقات وديعة شاذة فى أشد الحاجة إلى حلاقة للشعر[1]. ولقد سار تضاؤل الأهمية الاجتماعية للفن جنباً إلى جنب مع نمو "الفهم التجزيئى للفن الجميل"[2]، أى انفصال الفن عن أوجه النشاط الاجتماعية الأخرى، كالدين والعمل. وبطبيعة الحال فليس هذا الحكم صحيحاً صحة كاملة، كما تشهد الأناشيد الدينية وأغانى العمل ومقطوعات السلام الوطنى الخ. ولكن هذه ليست ما نعنيه عموماً عندما نتحدث عن فن الموسيقى. بل إننا نعنى مؤلفين موسيقيين أفراداً يعملون لحسابهم الخاص (ونادراً ما يتمكنون من إعالة أنفسهم بموسيقاهم وحدها). كما ننظر إلى مؤلفاتهم الموسيقية على أنها موضوعات لا تؤدى أية وظائف اجتماعية، بل توجد لكى تُسمع فحسب.

فماذا نقول عن الطرف الثانى فى مشكلتنا – وهو الأخلاق؟ نستطيع فى هذا الصدد أن نقترح فكرتين ممكنتين. الأولى هى أن المعايير الأخلاقية فى مجتمعنا ربما كانت قد أصبحت من المرونة – أو من التهاون – إلى حد لم يعد الفن معه يضرها، حتى لو كانت أقوى تأثيراً مما هى عليه. ذلك لأن تصوير السلوك الجنسى غير المشروع أو الأساليب الاقتصادية الخادعة فى الأفلام السينمائية لن يسبب ضرراً كبيراً لمجتمع يتغاضى بطريقة ضمنية عن هذه التصرفات، أو يقرها. وهناك فرض

---

(١) يشير المؤلف هنا إلى المظهر الشائع الذى يبدو عليه كثير من المهتمين بالفن، وهو إطالة شعورهم أكثر مما ينبغى. (المترجم)

(٢) ديوى: الفن بوصفه تجربة، ص ٨. ومن الممكن الانتفاع من قراءة الفصل الأول بأكمله من كتاب ديوى مقترنا بهذا الفصل.

آخر قد لا يكون أقرب إلى الحقيقة، ولكنه قطعا أنفع من الوجهة الإرشادية، وأعنى به أن معاييرنا الأخلاقية لم تصبح أكثر تراخياً، بل أصبحت أكثر تسامحاً وإنسانية. فنحن لم نعد جامدين متزمتين إلى الحد الذى كان عليه الأسلاف البيوريتانيون، لأننا لم نعد واثقين تماماً من الصحة المطلقة لمعتقداتنا. فقد أصبحنا الآن نفهم النظم الأخلاقية للحضارات الأخرى، وأسباب تمسك الناس بها. وأصبح فهمنا لأسباب الجريمة والانحراف فى حضارتنا أفضل. لذلك فإننا لا نميل الآن إلى استخدام صفة "اللاأخلاقية"، واتخاذ تدابير باسم الأخلاق. وأخيراً، فإن المجتمع الأمريكى "تعددى". وهو يضم كثرة كبيرة من المعتقدات والعادات الأخلاقية، بل من أساليب الحياة الكاملة. ويكفى فى هذا الصدد أن نقارن الشاب البوهيمى الذى يعيش فى حى "جرينتش فيليج"[1] بأفراد مجتمع ريفى فى الوسط الغربى من البلاد، أو بأحد سكان الضواحى من الطبقة العليا. والواقع أن أى مجتمع صغير محكم الروابط لابد أن يكون لديه قانون أخلاقى مشترك محدد المعالم. أما الثقافة المعقدة، اللامتجانسة، مثل ثقافتنا، فلا بد أن تضم عدداً كبيراً من القوانين الأخلاقية. فالأخلاق لها معان كثيرة جداً لأناس كثيرين جداً، ومن هنا فمن غير الممكن استخدامها لحفز الناس على الاهتمام بنقد الفن والرقابة عليه.

لهذه الأسباب وكثير غيرها دون شك، لم تكن مشكلة "الفن والأخلاق" مشكلة رئيسية فى عصرنا. ومع ذلك فإن هذه مشكلة قديمة العهد، ومازالت لها بعض الأهمية. ومن الممكن أن يؤدى تحليلنا للمفكرين السابقين الذين اندمجوا فى هذا الموضوع بحرارة، إلى زيادة فهمنا للوجه الحالى للمشكلة، كما أن هذا التحليل يساعدنا على أن نفهم بصورة أكمل، المكانة التى كانت للفن فى حياة البشر، والدور الذى قد يصبح له فى المستقبل إذا أصبح تنظيم المجتمع مختلفاً عما هو الآن.

وعلى الرغم من أن مناقشتنا ستدور فى مجال الأخلاق، فإننا سوف نستعين فيها إلى حد بعيد بدارستنا لعلم الجمال. فمن المستحيل أن نتحدث بطريقة واعية عن العلاقة بين الفن والأخلاق مالم نكن نعرف شيئاً عن طبيعة الفن الجميل، عن الإدراك الجمالى وكيف يختلف عن التجربة المعتادة، وعن قيمة التأمل الجمالى.

---

[1] حى الفنانين والمثقفين فى مدينة نيويورك، وهو صورة مشوهة إلى حد ما للحى اللاتينى فى باريس. (المترجم)

فبهذا وحده يمكننا أن نقرر ما يحق وما لا يحق للأخلاق أن تطلبه من الفنان الخلاق والمشاهد الجمالى.

١-دور الفن فى المجتمع الفاضل:

تعد محاورة "الجمهورية" لأفلاطون أول وصف منظم لمدينة فاضلة فى الفكر الغربى، ولكنها لا تزال أهم وصف من هذا النوع. "فالجمهورية" تقف على رأس كل قوائم "الكتب الكبرى" تقريباً فى تراثنا الحضارى. على الرغم من أنها كتبت قبل الميلاد بما يربو على ثلاثمائة عام، فقد كان لها تأثير عميق حتى يومنا هذا. وترجع قدرتها على إلهاب خيال الناس وإثارة إعجابهم إلى ذلك العرض التفصيلى الذى قدمته لرؤيا تتميز عادة بأنها غامضة غير محددة المعالم - ألا وهى الوصول إلى أفضل حياة ممكنة للإنسان.

وتصور "الجمهورية" مجتمعاً لا تُترك فيه إدارة دفة الحياة للصدف أو للهوى المتقلب. فالحياة الخيرة للفرد لا يمكن أن تتحقق إلا فى مجتمع منظم أحسن تنظيم. ومن هنا فمن الواجب ألا تُسلم مقاليد الحكم فى المجتمع لأولئك الذين يكتسبون السلطة بالطرق المألوفة — أى الغوغائية والقوة الحربية، الخ. فأمثال هؤلاء الناس لا تتوافر لهم القدرات التى هى ضرورة لا غناء عنها من أجل توجيه المجتمع والواقع أن القضية التى يدافع عنها أفلاطون هى، من ناحية معينة قضية بسيطة، بل واضحة — وهى أن من الواجب ألا يمسك بزمام الحكم إلا من كان مؤهلاً لذلك. وللإنسان فى داخل نفسه القدرة على توجيه حياته على نحو من شأنه تحقيق غاياته الأساسية. تلك هى قدرة العقل. وفى استطاعة المعرفة التى يمنحنا إياها العقل، أعنى معرفة ما هو خير بحق للإنسان، أن تنقذنا من أنوع الاختيار العمياء، القصيرة النظر، التى تهدم نفسها بنفسها آخر الأمر، والتى نقوم بها فى سعينا من أجل السعادة. وإذن فليحكم الدولة أولئك الذين توافرت لهم معرفة عقلية بما هو خير لها. فجمهورية أفلاطون هى مجتمع يحكمه الحكماء — أعنى "الفلاسفة الملوك" المشهورين — الذين يبتغون فى حكمهم سعادة جميع أفراده. وليست محاورة الجمهورية إلا تعبيراً عن أمنية "حياة العقل". وهى فى الوقت ذاته تردد ذلك

التنبيه الجاد، ألا وهو أن حياة العقل هى وحدها التى يمكن أن تكون الحياة السعيدة آخر الأمر.

وتتسم محاورة الجمهورية، فى عدد من المواضع، بالتجريد الشديد، بل إنها قد تصبح أحياناً صوفية. غير أن قدراً كبيراً من المحاورة قد كُرس لمشكلات عينية مألوفة كالتعليم والزواج. ويعرض أفلاطون بالتفصيل كيف ينبغى أن يمارس حكم الفلاسفة الملوك. غير أن بعض اقتراحاته المحددة لا يتماشى تماماً مع اتجاهات كثير من القراء المحدثين. مثال ذلك أن السلطة السياسية لا تتركز إلا فى أيدى الحكام الفلاسفة، الذين يؤلفون أصغر الطبقات فى الجمهورية، ولا يسمح لهؤلاء بأن تكون لهم أسر أو ملكية خاصة. كما أن البرنامج التعليمى يخطط وينفذ بقدر كبير من الدقة، أما العاجزون جسمياً أو عقليا فيحكم عليهم بالموت. ويرد سقراط، المتحدث بلسان أفلاطون، على الاعتراضات التى توجه إلى هذه المقترحات بإشارة إلى أن "هدفنا فى إقامة دولتنا هو ضمان أعظم سعادة ممكنة للمجتمع فى مجموعة"[1]. وهذا أمر ينبغى علينا أن نضعه فى اعتبارنا على الدوام: فإذا كان صحيحاً أن الحياة فى هذه الجمهورية هى أفضل حياة متاحة للإنسان، فلا بد لنا أن نقبل ما يبدو أنه منفر فيها. ذلك لأنه لو كان أفلاطون على حق، لكننا نفقد الكثير، عندما يسود حياتنا العقم والشقاء نتيجة لعدم استرشادها بالعقل.

أما اقترحات أفلاطون بشأن الفنون فغير مستساغة بوجه خاص فى نظر القارىء الحديث. ذلك لأنه يدعو إلى برنامج لتنظيم الفن يبلغ من القسوة والصرامة أشد مما بلغه أى برنامج كهذا فى الفكر الغربى. وهنا فقرة مشهورة فى محاورة الجمهورية ينبئنا فيها أفلاطون بما يرى أن من الضرورى عمله لأى فنان يرفض الخضوع للتنظيم الاجتماعى:

---

(١) ٤٢٠ (ص ١١٠). وسوف تحدد كل اقتباساتنا من محاورة الجمهورية على أساس الترقيم الموحد للصفحات،يليه بين قوسين، رقم الصفحة فى ترجمة كورنفورد .(N, Y., Oxford U. P., 1950) Cornford.

"علينا أن ننبئه كذلك بأن أمثاله لا يسمح بوجودهم فى دولتنا، إذ أن القانون يحظر ذلك. وهكذا سنرحله بعد أن نسكب على وجهه العطر ونزين جبينه بالأكاليل، إلى دولة أخرى"[1].

ولا يقتصر أفلاطون على طرد هؤلاء الفنانين من الجمهورية (ولنلاحظ أنه لا يطرد جميع الفنانين. كما يقال عنه أحياناً. بل إنه يتحدث عن هؤلاء الفنانين باحتقار شديد. ولا شك أن تهكمه فى الفقرة التى اقتبسناها الآن واضح، وقبل الفقرة مباشرة كان يطلق على هؤلاء صفات مثل "أذكياء" "ومعجزون". والواقع أن أفلاطون، فى دفاعه الحار عن حياة العقل. قد هاجم كثيراً من مظاهر الحمق والشر، ولكنه احتفظ بأعنف هجماته.

والحق أن القارىء الذى لا يشعر بالنفور من هذا الموقف، يحار له، فكيف ينفعل أفلاطون إلى هذا الحد ضد الفنانين. من بين سائر الناس جميعاً؟ ألا توجد أخطار أخرى أشد كثيراً تهدد الجمهورية؟ وهناك سبب آخر للحيرة. فلو كان ذلك الذى يطرد الفنانين فيلسوفاً شديد الجفاف، أو مفكراً ليست لديه حساسية جمالية، لكان الأمر مفهوماً، حتى لو لم يكن مقبولاً. غير أن أفلاطون ليس فيلسوفاً عظيماً فحسب، وإنما هو أيضاً – باتفاق الآراء – فنان عظيم. فمحاوراته، ولاسيما محاورات الفترتين الأولى والوسطى من حياته، هى أعمال أدبية كبرى ذات مستوى رفيع. وفيها سحر خلاب، وخيال، وقوة درامية ووضوح فى الشكل. فكيف استطاع فنان عظيم، يعيش – فضلاً عن ذلك – فى عصر من أعظم العصور الخلاقة فى التاريخ، أن يحمل على زملائه الفنانين بكل هذه القسوة؟

٭ ٭ ٭

أول ما ينبغى أن ندركه هو أن أفلاطون يأخذ الفنون مأخذ الجد الشديد. وقد تحدثنا منذ قليل عن الأهمية الضئيلة نسبياً للفنون فى المجتمع المعاصر، وأشرنا إلى انفصال الفن عن الوظائف الاجتماعية الأخرى. أما فى المجتمع الأثينى، فى العصر الذى عاش فيه أفلاطون، فكانت الفنون قوة اجتماعية كبرى، والحق أن تأثيرها كان شاملاً إلى حد أن اليونانين لم يضعوا التمييز الذى نعرفه حديثاً بين

---

(١) ٣٩٨ (ص٨٥)

(الفنون الجميلة) والفنون النافعة. وفضلاً عن ذلك كان الأدب والموسيقى والرقص مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعقيدة والتعليم. إذا كان الشعراء الكلاسيكيون، مثل هوميروس وهزيود، مصادر هامة للإيمان الأخلاقي والديني. وعلى ذلك فقد كان هذا التأثير الهائل للفنون، واعتقاد أفلاطون أن تأثيرها هذا سيء في معظم الأحوال. هو الذى جعله يقترح فى محاورة الجمهورية اتخاذ أمثال هذه التدابير الصارمة.

ولا شك أن تعليم الصغار أمر له أهميته الحاسمة فى المدينة المثلى. ففى أثناء الطفولة يتكون الطبع الذى سيحدث مستقبل الشخص طوال حياته. فإذا شئنا أن يشب الصغار مواطنين صالحين فى الدولة. فلا بد أن تكون أول المؤثرات التى يتعرضون لها مؤثرات صالحة. ومن هنا فلا بد من الإشراف بدقة على تعليمهم. على أن الأطفال فى أثينا، خلال عصر أفلاطون، كانوا يتعرضون لمؤثرات مستمرة من هوميروس وهزيود، اللذين صورا جميع ضروب السلوك الشرير فى آلهة العصر القديم وأبطاله. فلا مفر إذن من أن يكون تأثيرهما فى الطفل الذى يسهل تشكيله مفسداً. فإذا كان طبعه، وبالتالى سعادته كلها فى المستقبل، مهدداً بالخطر، ألا ينبغى عندئذ وجود بعض الضوابط على ما يسمح له بقراءته؟ هل "ندع أطفالنا يعيرون أسماعهم لأية أقصوصة يرويها أى شخص، وتلتقى أذهانهم آراء هى فى الأغلب مضادة تماماً لما نريدهم أن يكونوا عليه حين يشبون"؟[1] لقد انتقد الكثيرون فكرة الرقابة عند أفلاطون على أساس أنها حد من الحرية. ومن الواضح أنها تحد من الاختيار بالفعل ولكن أية "حرية" تلك التى تؤدى إلى فساد الطبع، وتهدم سعادة المجتمع ؟ هذا هو رد أفلاطون، وهو رد ينبغى أن يؤخذ بجدية، حتى لدى أشد أنصار "الحرية" تحمساً.

ولا يريد أفلاطون أن يتعرض البالغون أيضا، فضلاً عن الأطفال، لأعمال فنية ذات موضوع مذموم[2]. وفى نهاية الأمر يضيق نطاق الموضوع المسموح به إلى حد بعيد: "أننا لا نستطيع أن نقبل فى دولتنا من الشعر إلا ذلك الذى يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس"[3].

---

[1] ٣٧٧ (ص٦٩)

[2] ٣٧٩ (ص٧٢)

[3] ٦٠٦ (ص٣٣٩)، قارن محاورة "القوانين"، ٨٢٩

إن أسهل وسيلة لنقد الفن على أساس أخلاقى هو أن توجه هذا النقد إلى موضوع الفن. وأوضح السبل التى يمكن أن يكون الفن بها لا أخلاقياً هى أن يعرض السلوك اللاأخلاقى فحسب. غير أن انتقادات أفلاطون لا تقف عند حد الموضوع. بل أن كل بعد آخر من أبعاد الفن - المادة الحسية، والشكل، والتعبير - يقع تحت طائلة نقده.

إن أفلاطون يعترف بأن المواد المستخدمة فى الفن يمكن أن تكون مصدراً للذة حسية كبرى. ولنقل مرة أخرى إنه لم يكن غافلاً عن قوة الفن. غير أن اللذة الحسية ليست كافية لتبرير الفن، وإنما ينبغى أن نبحث دور الفن فى النمط الكامل للوجود. فأولئك الذين يدافعون عن الشعر ينبغى أن يثبتوا أنه "ليس مجرد مصدر للذة، بل هو مفيد للمجتمع وللحياة البشرية"[1]. بل إن قدرة الفن على منحنا اللذة إنما تزيد من خطورته، إذ أن استجابة الناس للفن تكون أقوى، وبالتالى يكون تأثيرهم به أعظم، عندما يخلب العمل الفنى لهم.

كذلك فإن الإيقاعات الموسيقية وغيرها من ألوان القوالب تترك انطباعها فى النفس، وإذن فلنا الحق فى حظر القوالب المتراخية المفتقرة إلى التنظيم. ولا يعترف أفلاطون إلا "بالإيقاعات الملائمة لحياة الشجاعة وضبط النفس"[2]. وهو يحظر تلك المؤلفات الموسيقية التى تعبر عن "الثمل، والتخنث، والخمول"[3].

على أن الأهمية الأخلاقية لا تقتصر على أنواع معينة من التأثير التعبيرى. فإذا كان العمل معبراً على الإطلاق، فإنه يثير الانفعال. ولقد كان الفنان الشعبى فى أيام أفلاطون، كما هو أيامنا هذه، يسعى إلى التلاعب بانفعالات الجمهور، وكانت أعماله تتيح للمشاهد أن يستمتع بما نسميه اليوم "فاصلاً جيداً من البكاء". ولكن حياة العقل تقتضى أن تظل الانفعالات خاضعة لتحكم التفكير العقلى. وليس معنى ذلك أن تقمع الانفعالات كلية، إذ أن أفلاطون ليس زاهداً. ولكن الواجب أن تتجنب التطرف أو التهور، لأنها لو تطرفت أو تهورت لقضت على حكم العقل، وهدمت بالتالى السعادة البشرية. وفى هذه النقطة بعينها يتدخل الحكم الأخلاقى فى مجال

(١) ٦٠٧ (ص٣٤٠)، قارن محاورة "القوانين"، ٦٥٥

(٢) ٤٠٠ (ص٨٨)

(٣) ٣٩٨ (ص٨٦)

الفنون فالشعر "يثير الجزء الخسيس فى النفس ويغذيه، وبذلك يعرض العقل ذاته للدمار، ويقيم فى نفس الفرد حكماً فاسداً"[1]. وهنا نجد مرة أخرى أن التأثير اللاحق للتجربة الجمالية فى بقية جوانب الحياة هو الذى يضايق أفلاطون. فإذا أطلقنا العنان لانفعالاتنا أثناء مشاهدتنا لمسرحية، فإن شخصيتنا الكاملة تتأثر تأثيراً شيئاً. "إن الشعور بالألم، الذى تزيده رؤية شقاء الآخرين قوة، يكون من الصعب التحكم فيه عندما يصيبنا نحن"[2].

على أننا لا نستطيع أن نثق فى قدرة الفنانين على إخضاع أعمالهم للنظام السليم فهم يتغافلون عن المشكلات الكبرى المتعلقة بسادة المجتمع. لأنهم فى عمومهم لا يهتمون إلا "باجتذاب الجمهور". وحتى لو لم يكونوا كذلك، فإنهم مخلوقات لا عاقلة. فنشاطهم الخلاق ضرب من "الجنون"[3]. ومن هنا فإن أعمالهم ينبغى ألا تنتشر بين الجمهور إلا بعد أن يختبرها ويقرها المسئولون عن المجتمع[4]. كذلك لا يمكن أن تكون للفنان حرية تجربة قوالب وأساليب جديدة. فما أن تتضح الفائدة الأخلاقية لقوالب فنية معينة، حتى تحظر كل التجديدات[5].

فإذا جمعت بين كل هذه الاقتراحات معاً، لاتضح لك مدى تضييق أفلاطون للحرية الفنية والجمالية. ومع ذلك، فعلى الرغم من أنه يقتطع من الفن قدراً كبيراً، فإنه لا يستعيض عن ذلك بعدد صغير فقط من الأعمال الفنية "المفيدة" أخلاقياً. ولو اعتقدت ذلك لأخطأت فهم نظريته. ذلك لأن أفلاطون يدافع عن طريقة كاملة فى الحياة تتصف فى نظره بالقيمة الجمالية. فمواطنون الجمهورية سيعيشون فى بيئة يغمرها التناسق والانسجام. وفى هذه البيئة لا تقتصر السمات الجمالية على ما نسميه "بالفنون الجميلة". بل إن من الممكن غرس هذه السمات الجمالية فى كل شىء – "فى فن التصوير وكل فن إبداعى آخر – كالنسج والتطريز والعمارة وصنع الأثاث"[6]. وعلى حكام الدولة ألا يسمحوا "بالرذيلة، وبالتهور، والوضاعة،

---

(1) ٦٠٥ (ص٣٣٨ – ٣٣٩)

(2) ٦٠٥ (ص٣٣٨)

(3) فايدروس ٢٤٥،أيون ٥٣٣ – ٥٣٤

(4) القوانين، ٨٠١.

(5) الجمهورية ٤٢٤ (ص١١٥)، القوانين ٧٩٨ – ٧٩٩

(6) ٤٠١

والخشونة"[1]. فى أى إنتاج للقريحة البشرية. والحق أن من واجبنا، قبل أن نصدر حكمنا على أفلاطون، أن نتريث ونتذكر كل ما هو مهوش "ومزيف" فى فن "الإعلان"، وفى الأدوات اليومية التى يستخدمها الناس فى مجتمعنا الحديث.

وكما أن الوضاعة الفنية تفسد النفس، فإن النظام والجمال يهذبانها. وهكذا فإن الصغار سيعيشون ويتنقلون فى بيئة يمكنهم فيها أن "يجنوا" الخير من كل ما يحيط بهم، ويتأثروا بكل الأعمال الطيبة التى تتبدى لعينهم وآذانهم"[2]. وعندما يتحدث أفلاطون هنا عن "الخير" فإنه لا يعنى القيمة الجمالية فحسب فهو، كغيره من اليونانيين عامة، لم تكن لديه تلك الفكرة الحديثة عن "الجمالى" من حيث هو مقولة متميزة، بل أنه يميل إلى التوحيد بين القيم الأخلاقية والجمالية، لأنها تشترك معاً فى النظام والانسجام"[3]. وعلى ذلك فعندما "يجنى الصغار الخير" من كل ما يتصلون به من الموضوعات، فإن طبيعتهم الأخلاقية تغدو أفضل؛ وينمون فى أنفسهم ذلك التوازن النفسى الذى هو أساس لكل حياة فاضلة سعيدة. "(فالإيقاع) والانسجام متغلغلان فى أعماق النفس، ويستحوذان عليها تماماً فيضفيان .توافقاً على الروح والبدن"[4].

* * *

ومع ذلك فأغلب الظن أن هذا لن يُرضى القارىء الحديث، بل سيقول: "جميل جداً أن نتحدث عن "الأعمال الرفيعة" وكيف أنها تعلو بالنفس. ولكن ماذا نقول عن بقية نظرية أفلاطون؟ لقد كمم أفواه الفنانين وفرض قيوداً قاسية على التذوق الجمالى. وهو قد سلبنا بعضاً من أعز قيمنا، باسم "الأخلاق" و"مصالح الدولة" (وهو تعبير له وقع مشئوم على أذن الإنسان الحديث)".

فإن كان هذا هو النقد، فإن هناك أمراً واحداً ينبغى أن نستيقنه: فما هو وجه الاعتراض بالضبط ؟ هناك احتمالان(١) هل الاعتراض منصب على رأى نقد

---

(١) ٤٠١ (ص٩٠)

(٢) نفس الموضع.

(٣) فيليبوس ٦٤، ليسيس ٢١٦.

(٤) الجمهورية ٤٠١ (ص٩٠)

أخلاقي وإشراف اجتماعي على الفن؟ (٢). أم أنـه منصب علـى البرنـامج الخـاص للتنظيم الاجتماعي الذى وضعه أفلاطون؟

(١) إننا نعيش في عصر ومجتمع يُعلي من قدر الحرية الفردية. وعلى ذلـك فإن من المتوقع من القارىء أن ينفر من نظرية أفلاطون. ولكن ينبغـى علينـا فـى هـذا الموضوع، كما في غيره من موضوعات الفلسفة، أن نختبر معتقداتنـا اختبـاراً نقديـاً. وقد يكون علينا أن نتوخى أكبر قدر من الحـرص فـى اختبـار تلـك المعتقدات التـى نتمسـك بـها بأكـبر قـدر ممكـن مـن الاقتنـاع. فـهل يُلزمنـا إيماننـا بالحريـة الفنيـة والجمالية بأن نـأخذ بالرأى القائل بأن من الواجب عدم فرض قيود على الفن؟ وهـل نستطيع الدفاع عن هذا الرأى ضد أفلاطون؟

إن ما يقوله أفلاطون يتخلص فيما يلي: الحياة الخيرة لا يمكن تحقيقها إلا إذا سلكنا في ضوء العقل. فهى لن تأتى عفواً أو نتيجة لاختيار لا عقلي. وعلى ذلـك فمن الواجب إخضاع كل أوجه نشاطنا لسيطرة العقل. وأى أوجه نشاط تقضـى علـى "صحـة الـروح" - علـى حـد تعبـير أفلاطـون المجـازى - يمكـن، بـل يجـب، أن تُستهجن أخلاقياً. ذلك لأن هذه الأفعال تولد الشقاء للفرد وعدم الاستقرار للمجتمـع، ولما كان مثل هذا النشاط يقف حائلاً دون تحقيق مُثُل الإنسان العليـا، فـإن فـى هـذا الكفاية لإدانته.

والواقع أن الإشراف الأخلاقي على الحياة يشمل جميـع النظم الاجتماعيـة الكبرى. ألسنا نعتقد، في عصرنا هذا، أن الزواج والحيـاة العائليـة، وأحـوال العمـل والنظام التعليمى، تخضع لقدر معين على الأقل من الإشراف الاجتماعي؟ وإذن، فلـم لا يخضع الفن بدوره؟ ولماذا يكون للفن امتياز خاص لا يناله أى نظام آخر؟ إن الأمر كما يعبر عنه أفلاطون قرب نهاية محاورة الجمهورية، هـو أن "الأمـر خطـير حقـاً، وهو أخطر مما يتصوره معظم الناس، فعليه يتوقـف تحـول الإنسـان إلى الخـير أو إلى الشر. ومن هنا فإن من واجبنا أن نقاوم إغـراء الشـعراء، مثلمـا نقـاوم إغـراء المـال أو الحياة أو الشهرة، إذا ما حضنا على إغفال العدالة والفضيلة"[١].

---

(١) ٦٠٨ (ص٣٤٠).

ملحوظة للمترجم: قمنا فى هذا الهامش، وفى بضعة هوامش سابقة، بتصحيح إشـارة المؤلـف إلى الـترقيم الموحد لمحاورة الجمهورية، إذ أنه اعتمد على ترجمة كورنفورد التى لا تحدد بداية صفحات هـذا الترقيم ونهايتها، فكانت النتيجة خطأ المؤلف فى بعض إشاراته.

ولو استطعنا أن نعزل الشعر والفنون الأخرى عزلاً تاماً عن بقية جوانب الحياة، لسحب أفلاطون اعتراضاته على الأرجح. غير أن كل ما فى حجته من قوة إنما يرتكز على استحالة القيام بمثل هذا العزل فقراءة قصيدة أو سماع قطعة موسيقية يؤثر فى الطبع، ولا سيما عند الصغار. بل إننا نعترف بهذه الحقيقة حتى فى عصرنا الراهن، الذى أغلق الأبواب على الفن إلى حد بعيد. ألسنا نمنع أطفالنا من قراءة كتب معينة ومشاهدة أفلام سينمائية معينة؟ إن من الصفات الأساسية للموقف الجمالى أنه لا يهتم إلا بالموضوع الحالى للوعى. ولكن تأثيرات الإدراك الحسى الجمالى تتجاوز التجربة الجمالية ذاتها. ولنذكر أن الشخص الذى يضع تصميماً لمجتمع مثالى ليس مجرد متذوق جمالى، بل ينبغى عليه أن يأخذ فى اعتباره النتائج الفردية والاجتماعية للفن، حتى لو لم يكن المتذوق الجمالى يفعل ذلك.

(٢) ومع ذلك، فحتى لو سلمنا بالحاجة إلى بعض التنظيم للفن. فقد نظل نرفض البرنامج الخاص الذى عرضه أفلاطون، فإذا أمكننا أن نثبت، كما حاول أفلاطون أن "الجمهورية" هى بالفعل أفضل حياة ممكنة للإنسان، فأغلب الظن أننا سنضطر عندئذ إلى قبول الرقابة وكل ما عداها. وهل يستطيع أحد أن يستكثر ثمناً كهذا فى سبيل تحقيق المثل الأعلى؟ إننا سنقول عندئذ، مع ويل روجز Will Rogers "يكفينى أننى سأنال الأفضل".

على أن كثيراً من النقاد يعتقدون أن أفلاطون أخفق فى التدليل على وجهة نظره. وهم فى عمومهم يرون، إما أن المدينة الفاضلة لا يمكن تحقيقها فعلياً، وإما أنها، حتى لو تأسست، لكانت بعيدة عن أن تكون نظاماً اجتماعياً مثالياً. ولا شك أن التوسع فى عرض حججهم سيبعدنا عن موضوعنا الأصلى. لذلك فمن الواجب بحث مقترحات أفلاطون الخاصة بالفن فى ذاتها.

إن الاقتراح الخاص بالرقابة الصارمة هو من الأمور التى تجعل نقاد أفلاطون يتشككون فى قيمة الحياة فى مدينته الفاضلة. ولقد شهدنا فى القرن العشرين نظماً شمولية أكثر مما نحتمل، و فى كثير من الأحيان توصف الحياة اليومية فى هذه المجتمعات بأنها باهته رتيبة إلى حد الإملال. والواقع أن للمرء الحق فى أن يخشى هذه الرتابة الشاملة بقدر ما يخشى الاضطهادات وضياع الحرية. وليس من المحتمل

أن تكون مدينة أفلاطون الفاضلة، بمنأى عن هذه الرتابة: ففيها يضيق الخناق بشدة على موضوعات الفن وأشكاله وأساليبه. فما أكثر ما يضيع، نتيجة لذلك، من الطابع الذى نحس به للحياة! إن الخيال الواسع الأفق للفنان، عندما يُسمح له الإنطلاق حراً، يضفى على حياتنا رونقاً وجدة. أما فى المدينة الفاضلة فإن الفن خاضع للتراث التقليدى إلى حد بعيد. ألن يؤدى به ذلك إلى أن يصبح ثقيلاً مملاً؟ إننا نعرف إلى أى حد يصدق ذلك على الفن الوطنى الحماسى والإرشادى. ويمكننا أن نشير فى هذا الصدد إلى التصوير السوفينى الذى كرس قدر كبير منه لتحية أبطال الثورة وتخليد ذكرى أحداثها التاريخية. كما يمكننا أن نشير إلى الفن العقيم الذى أنتجته ألمانيا فى عهدها النازى. وهكذا لا يكاد يكون من الممكن ظهور شعر قوى غنى إذا كان يقتصر على "مدح الآلهة والأخيار من الناس".

وإذن فمن المؤكد أنه ستحدث خسارة هائلة، بل خسارة لا تعوض، فى القيم المحسوسة للمتعة الجمالية. هذا من جانب المشاهد الجمالى. ولكن الرقابة الأفلاطونية ضارة إلى حد أعظم بالفنان نفسه. فلدى الفنان القدرة على العمل الخلاق. و الرغبة فيه. ويعد تحقيق قدراته وإخراجها إلى حيز التنفيذ أمراً حيوياً بالنسبة إليه. ولا بد أن يعاق نمو شخصيته إن لم يستطع أن يطلق العنان لأفكاره الخلاقة: إذ أن فى كبت الرغبات الخلاقة إيقافاً لنمو الإنسان، وهو عند بعض الفنانين أشبه بحرمانهم من الهواء أو الغذاء. وفضلاً عن ذلك فإن هذا يؤدى إلى عزل الفنان عن تكوين علاقة مثمرة مع واحد من أهم العوامل المؤثرة على فنه، وهو جمهوره. فكثيراً ما تكون الاستجابة الواعية والنقد العميق عاملين لهما قيمة لا تقدر، يعينان الفنان فى عملية النقد الذاتى، وبالتالى فى النهوض بفنه. فالجمهور يتيح للفنان أن يقيس ما أحرزه من نجاح أو إخفاق. على أننا لا نستطيع أن ننتظر من الجمهور فى المدينة الفاضلة أن يقوم بهذه الوظيفة، إذ أن ذوقه لابد أن يكون محدوداً. ذلك لأن الذوق لا ينمو ويتسع نطاقه إلا إذا تعرض المدرك لأعمال فنية كثيرة ومتنوعة. وليس من المستبعد أن يصبح الذوق فجاً جاهلا نتيجة للرقابة. ولو كان على الفنان أن يقدم أعماله إلى الرقابة قبل أن يستطيع نشرها، فأغلب الظن أن أجرأ تجديداته لن يُسمح لها بأن تختبر من خلال استجابة الجمهور لها.

والواقع أن حظر أفلاطون للتجديد هو واحد من أقسى القيود التى يفرضها على الفن. ذلك لأن الفن الجميل يزدهر التجريب. وعدم اقتناع الفنان بالتراث الموجود يؤدى إلى ظهور أساليب جديدة. كالرواية والقصيد السيمفونى، وكذلك إلى ظهور أساليب جديدة. ولنتصور ما كانت الحضارة البشرية ستفقده لو أن اقتراح أفلاطون وضع موضع التنفيذ فى أية فترة من فترات تاريخ الفن. إن من واجبنا أن نسلم بأن بعضاً من أعظم أعمالنا الفنية قد خُلق عن طريق استخدام قوالب وأساليب تقليدية. كما ينبغى أن نسلم بأنه حدث فى عصرنا هذا إغراق متطرف فى التجديد لأجل التجديد. ومع ذلك يظل من الصحيح أن الفن السكونى المتحجر يشل الفنان ولا يقدم للمشاهد إلا زاداً هزيلاً.

ولقد بلغ من اهتمام أفلاطون بالنتائج البعيدة المدى للفن أنه لم يدرك، على ما يبدو، قدرة الفن على إثراء التجربة المباشرة. إنه بالطبع يعترف بأن الفن يستطيع أن يثير الانفعال والخيال، ولكنه يرفض هذين الأخيرين بوصفهما "لذة" و"اهتماما بالشهوات". فهل يتجاهل القيمة الكامنة للاستجابة الجمالية.

ولعل أوضح دليل على ذلك لا يتمثل فى اقتراحات أفلاطون ذاتها، بل فى الروح التى يعرض بها هذه الاقتراحات. فحتى لو فسرنا نظريته بأشد التفسيرات تعاطفاً، وحتى لو افترضنا أن الرقباء سيكونون إنسانيين عقليين إلى حد يفوق البشر، فقد رأينا أن الفن ذاته سيعانى خسارة كبرى. ومع ذلك لا يبدو أبداً أن أفلاطون حزين لهذه الخسارة، بل إنه يطرح جانباً ذلك الاعتراض فى المرات القليلة التى أثير فيها خلال المحاورة. ولكن ذلك الذى يود أن يحرم الحياة من كل هذا القدر من ثرائها، ينبغى أن يبين لنا أنه يفهم مقدار ما يتم التنازل عنه، وينبغى أن يبدى الأسف والندم. غير أنى لا أعتقد أن أفلاطون قد فعل ذلك. وهذا يؤدى بنا إلى الشك فى قدرته على معرفة الحق الذى يستند إليه الفن فى مطالبته لنفسه بمكان تحت الشمس. إن أحداً لا يستطيع أن يشك فى أن أفلاطون كان شاعراً بحق الأخلاق فى تنظيم الحياة البشرية فى سبيل سعادة البشر. غير أن مشكلة "الفن والأخلاق" بأسرها تنحصر فى بحث حقوق الأخلاق وكذلك حقوق الفن، وفى وضعهما كل مقابل الآخر وإعطاء كل منهما حقه، لا فى ترك أحدهما يطغى ببساطه على الآخر.

وهكذا فإن موقف أفلاطون من الفنون، وهو الموقف الذى كان غير مكترث تارة ومتحجراً تارة أخرى، يكشف عما تتسم به نظريته من افتقار إلى التوازن والإنصاف.

وسوف نرى فى هذا الفصل بعد (القسم ٣) إن كان من الممكن وضع نظرية فى التنظيم الأخلاقى تكون أقرب من هذه إلى ما يمكن قبوله.

* * *

إن مفارقة الفنان العظيم الذى يصدر حكماً صارماً، بل قاسياً، على الفنون، تواجهنا مرة أخرى فى حالة الروائى الكبير ليوتولستوى. ففى ختام كتابه "ما الفن"؟ يتساءل يهما الأفضل: وجود الفن الحديث كله، بما فيه من فن جيد وفن ردىء، أم عدم وجود فن على الإطلاق؟ وهو يجيب عن هذا السؤال بقوله: "أعتقد أن كل شخص أخلاقى عاقل سيحكم فى هذه المسألة مثلما حكم فيها أفلاطون فى محاورة "الجمهورية"... فالأفضل ألا يكون هناك فن على الإطلاق"[1].

والواقع أن بعض ما أخذه تولستوى على الفن يوزاى ما أخذه عليه أفلاطون. ومن هذين المفكرين اللذين كان لهما تأثيرهما الكبير نستطيع أن نتعلم كيف كانت الإدانة الأخلاقية للفن تتم عادة. فتولستوى يدين الفن الذى يعد موضوعه غير لائق أو شريراً، الذى يثير بالتالى انفعالات تستحق أن تقمع. وهكذا يرى أن قدراً كبيراً جداً من الفن الحديث يتغذى على مشاعر "الغرور، والرغبة الجنسية، والضجر من الحياة"[2]. وفضلاً عن ذلك فإن القرن التاسع عشر، شأنه شأن الفترة التى عاش فيها أفلاطون، كان عصر فوران وتجديد هائل فى الفنون. ويندد تولستوى بشدة، كما ندد أفلاطون، بظهور أشكال فنية جديدة[3]. وهو، مثل أفلاطون أيضاً، يرفض الفكرة القائلة إن الفن يوجد من أجل ما يجلبه من لذة، ويرى أن الخطأ الأساسى الذى ارتكبه الفن منذ عصر النهضة هو أنه كرس نفسه لهذا الهدف وحده[4]. فالعالم الحديث يطلق اسم "الجميل" على كل ما يعطى لذة منزهة عن الغرض، غير أن الجمال لا يستطيع أن يبرر ذاته، بل ينبغى أن يقاس تبعاً لمقتضيات الأخلاق. "وكلما

---

(١) المرجع المذكور، ص ٢٦١، ٢٦٢.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٥٢.

(٣) المرجع نفسه، الفصل العاشر.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٣٥.

ازداد استسلامنا للجمال. ازددنا ابتعادا عن الخير"[1]. وسوف نرى بعد قليل الأسس التى يرتكز عليها تولستوى فى انتقاداته هذه.

على أن هناك انتقادا واحدا عند تولستوى. ربما كان هو الانتقاد الذى كان تولستوى أعمق شعورا به من بين كل الانتقادات الأخرى. لا نجد له نظيرا عند أفلاطون. هذا الانتقاد يعكس قلقا شديدا على "الإنسان العادى" وحبا عميقا له. وهو موقف أقرب صلة إلى العالم الحديث منه إلى العالم القديم. فتولستوى يحمل مرارا وتكرارا على "ضياع أرواح بشرية غالية"[2]. فى سبيل الجهود الفنية. فمن الملاحظ أولا أن الفنانين يبددون حياتهم محاولين اكتساب السيطرة على المادة التى يستخدمونها. كما يبددونها فى عملية الخلق. ذلك لأن دارسى الفنون جميعا ينبغى أن يقضوا ساعات لا نهاية لها فى التدريب والتحضير، "فتنحط هممهم إلى حد لا يعودون معه يصلحون لأى شئ سوى النفخ فى الأبواق والتجول ممسكين بحربة ومرتدين أحذية صفراء"[3]. ولكن الأهم من ذلك أن أداء الأعمال الفنية وعرضها يقتضى جهدا لا حد له من أناس ليسوا هم أنفسهم بفنانين. فبعض هؤلاء الناس يشتغلون فى حرب مرتبطة بالفن - كإعداد المسرح، والطباعة، الخ. ولكن عددا أكبر من هؤلاء بكثير ليست لهم حتى صلة غير مباشرة بالفنون. هؤلاء هم العمال الذين يقدمون الأساس الاقتصادى الذى يرتكز عليه الفن، واللذين ينتجون ضرورات الحياة، وعلى ذلك فإن الفنان، الذى ليس منتجا مثلهم، هو طفيلى من الوجهة الاجتماعية: فالفن (الجميل) لا يمكن أن يقوم إلا على عبودية جماهير الشعب[4].

هذا انتقاد قد يعجب بعض القراء لقصوره وغبائه، فيقول: إن على الفنانين طبعا أن يبذلوا جهدا شاقا فى عملهم، غير أن هذا ليس حجة عليهم، فلنتصور ما ينتجونه، ومدى ما يسهمون به فى الحضارة. إن من المؤكد أن عملهم يبرر ذاته أضعافا مضاعفة. أما عن اتهام الفن بأنه ترف اقتصادى، فما الذى يمكننا أن نجنيه

---

[1] المرجع نفسه، ص ١٤١ (الهامش).
[2] المرجع نفسه، ص ١٥٢.
[3] المرجع نفسه، ص ٧٧.
[4] المرجع نفسه، ص ١٤٦.

بتحويل الفنانين إلى القيام بأعمال "منتجة؟ إن الفن هو ذلك النوع من "الترف" الذى لا تكاد الحياة بدونه تكون جديرة بأن تعاش".

هذا الاعتراض على تولستوى يفترض مقدما قيمة الفن الجميل ومكانه. غير أن هذا الافتراض هو بعينه المشكلة موضوع البحث. فتولستوى. شأنه شأن كل كبار النقاد الاجتماعيين. يرفض قبول ما يأخذه المجتمع فى عصره قضية مسلمة. وهو يصر على إثارة "السؤال عما إذا كان من الصحيح أن الفن شىء طيب وهام إلى كل هذا الحد"[1]. وهو يرد على هذا السؤال من خلال فهمه للوظيفة الخاصة للفن. ففى رأيه أن الجزء الأكبر من الفن الحديث ينبغى أن يدان. ومن هنا فإن رأيه لو كان مقبولا لفقد الاعتراض قوته.

* * *

لقد سبق لنا أن درسنا جانبا واحدا من نظرية تولستوى فى الفن، ورأينا أن الفن عنده هو النقل المتعمد للانفعال من الفنان إلى المشاهد. أو أن قيمة الفن تقاس بدرجة "العدوى". على أن هذا لا ينبئنا بشىء عن الانفعالات الخاصة التى ينقلها الفن. فتولستوى. كما رأينا من قبل، يعترف بان هذه الانفعالات يمكن أن تكون شديدة التنوع. وهذا كله يتمشى مع الفهم الجمالى للفن، أى النظر إلى العمل على أنه موضوع للانتباه المنزه عن الغرض، وتقديره على أساس ما نشعر به خلال الاتصال الجمالى. ولكنا عندما ننتقل إلى الفهم الأخلاقى للفن عند تولستوى، نجد أن الدلالة الجمالية للعمل تتضاءل، وربما اختفت نهائيا.

إن تولستوى، شأنه شأن جميع النقاد الأخلاقيين، ينظر إلى الفن فى إطاره الاجتماعى. فهو يرى أن أعظم فن كان دائما ذلك الذى يعكس "الإدراك الدينى"[2]. لعصره. ويستخدم تولستوى صفة "الدينى" للدلالة على فكرة "معنى الحياة"[3]. ومثلها العليا. فالفن يستطيع أن يقوم بدور حيوى فى نشر الدين. إذ أنه لما كان هو وحده "لغة الانفعالات"، فإنه قادر على نقل الانفعالات المرتبطة بالمثل العليا لعصر معين. "ولابد أن تحل محل (المشاعر) الأقل شفقة والأقل ضرورة لسعادة البشر،

---

(1) المرجع نفسه، ص ٨١.

(2) المرجع المذكور،ص ١٢٥

(3) المرجع نفسه، ص ١٢٧ وما يليها.

(مشاعر) أخرى أكثر شفقة وأشد ضرورة لهذه الغاية. هذا هو هدف الفن"[1]. وهنا يعد الفن أداة للإصلاح الاجتماعي والأخلاقي.

غير أن الجزء الأكبر من الفن الحديث قد أخفق في هذا المجال. فبدلا من أن ينشر "أسمى المشاعر وأفضلها"[2]. كرس جهوده لجلب اللذة فحسب. ولكي يحقق هذا الغرض. اشتغل الانفعالات المرتبطة بالجنس. فالفن الحديث قد أدار ظهره لما يعده تولستوى "الإدراك الدينى" الأساسى فى عصرنا - وهو إخاء الناس جميعا الذين يجمعهم الحب ويتساوون أمام إله المسيحية. ويرى تولستوى أن "المهمة التى يتعين على الفن تحقيقها" هى جعل شعور الحب المتبادل "هو الشعور المعتاد للناس والغريزة المتأصلة فيهم"[3]. ومن ثم فلا يمكن السماح فى الفن إلا بنوعين من الانفعالات فقط - هما انفعالات المسيحية و"المشاعر البسيطة للحياة المعتادة، وهى المشاعر المتاحة جميعا بلا استثناء"[4]. وكما رأينا فى مناقشتنا السابقة، فإن تولستوى يرى أن فنا كهذا يمكن أن يتذوقه الجميع دون تدرب وتعود، ودون مساعدة من النقد الفنى. مثل هذا الفن إذن قادر على أن يؤلف بين الناس.

ويرى تولستوى أن التأثير الأخلاقى و"الدينى" للفن هو مقياس جودته. وهو يطبق هذا المعيار بكل دقة، ويصل إلى نتائج بعثت خيبة الأمل فى نفوس معظم قرائه. ذلك لأنه يحمل على بودلير فى الشعر، والانطباعيين (impressionists) فى التصوير، وفاجنر وبرامز وريشارد شتراوس فى الموسيقى[5]، وذلك، قبل كل شىء، لأن جدة أعمالهم أو غموضها يجعلها بعيدة، من وجهة النظر الانفعالية، عن أفهام الإنسان العادى. كما يرفض تولستوى روائع مثل "دون كيخوته" "وبيكويك"، ولكنه يحتفظ "بكوخ العم توم"[6]. ولعل الحكم الذى أثار أعظم قدر من الضجة من

(1) المرجع نفسه، ص ٢٣١.
(2) المرجع نفسه، ١٤٣.
(3) المرجع نفسه، ٢٨٨.
(4) المرجع نفسه، ص ٢٤٠
(5) المرجع نفسه. الفصل العاشر.
(6) المرجع نفسه،ص ٢٤٢.

بين أحكامه جميعا. وهو ذلك الذى أصدره على سيمفونية بيتهوفن التاسعة – فهو يرى "دون شك" أنها "ليست عملا فنيا جيدا"[1].

* * *

لقد ذكرت، فى معرض انتقادى لأفلاطون، أن حقوق الأخلاق وكذلك حقوق الفن ينبغى أن تحترم، وأن أحدهما لا ينبغى أن يدفعنا إلى تجاهل الآخر ببساطة. وأود أن أسلك هذا الطريق نفسه فى انتقادى لتولستوى. ونظرا إلى التشابه بين النظريتين، فإن فى وسعنا المضى بسرعة أكبر فى تحليلنا لتولستوى.

وليس من الضرورى هنا، كما لم يكن من الضرورى فى حالة أفلاطون، أن نستخف بحق الأخلاق. بل إننا سنتفق جميعا على الأرجح على أن إخاء الإنسانية مثل أعلى يستحيل الإقلال من شأنه. وربما أصبح لهذا المثل من الضرورة، فى وقتنا الحالى، أكثر مما كان له فى الوقت الذى دون فيه تولستوى آرائه، أى منذ نصف قرن. فإذا ما قبلنا هذا الإخاء مثلا أعلا، فلا مفر لنا من قبول كل الوسائل المؤدية إلى هذه الغاية. وعلى ذلك فمن واجبنا أن نقبل ونشجع كل فن يؤلف بين الناس فى ولاء وحب متبادل.

غير أننا عندئذ نقبل هذه الأعمال على أسس أخلاقية. ومع ذلك، فمن الممكن تقويم الفن على أسس أخرى، من أهمها قيمته الجمالية فليس ثمة تناقض فى القول إن العمل الواحد مفيد أخلاقيا وتافه أو ضئيل القيمة، بل إن الواقع أن كثيرا من الأعمال البسيطة العاطفية التى تصدى تولستوى للدفاع عنها إنما هى من هذا النوع.

إن تولستوى يقول فى ختام كتاب "ما الفن"؟: "لقد كانت غايتى الوحيدة من كل ما كتبت هى أن أهتدى إلى معيار واضح معقول أحكم به على مزايا الأعمال الفنية"[2] ولكن أى مزايا يقصد؟ من المؤكد أنها ليست مزايا العمل بوصفه موضوعا للتأمل المنزه. بل أن تولستوى لا يفكر إلا فى تأثير العمل فى بث انفعالات معينة. فهو يتجاهل أفلاطون ذاته. وهذا هو السبب الأساسى فى شعورنا بخيبة الأمل من

---

(١) المرجع نفسه، ٢٤٨.

(٢) المرجع نفسه ،ص٢٤٨

جـراء تنديـد تولسـتوى بأعمـال معينـة – مثـل سـيمفونية بيتـهوفن التاسـعة. ودون كيخوته. وكذلك رواياته العظيمة أيضا. وهو أمر جدير بالملاحظة. فحتى لو لم نكـن نشارك فى الحكم المعتـاد علـى هـذه الأعمـال. فإننـا نشـعر بـأن تولسـتوى يرفضـها لأسباب باطلة أو تعسفية.

وإذا كان تولستوى متحيزا فى تجاهله للقيمة الجماليـة. فقد كـان متحـيزا أيضا – عند الطرف الآخر – فى مبالغته فى التأثير الأخلاقى للفـن. فـهو يقـول فـى الجملة التى اقتبستها مـن قبـل. إن الفـن ينبغـى أن يجعـل الحـب الأخـوى "هـو الشعور المعتاد للناس جميعا. والغريزة المتأصلة فيهم". وعلى هـذا النحـو يعمـل الفن على تحطيم الحواجز التى تفرق بين الناس. وإذن فتولستوى يقترح. كمـا رأينـا مـن قبل. نوعين من الفن – ذلك الذى يعبر عن انفعالات المسـيحية. وذلـك الـذى يعـبر عن المشاعر البسيطة للحياة المعتادة".

ولكن كيف يمارس مثل هذا الفن تأثيره فى المشاهد؟ هـب أنـه يشـعر بـهذه الانفعالات أثناء التجربة الجمالية. فهل يترتب علـى ذلـك بـالضرورة أن تكـون هـذه الانفعالات هى المسيطرة عندما يتخذ قراراته الأخلاقية، ويحيـا، عمومـا، حيـاة مـن نوع خاص فى تجربته غير الجمالية؟ إن مجرد التعـرض لتأثير انفعـالات المسـيحية و"الحياة المعتادة" لا يضمن أن تصبح هذه الانفعالات هى "الغريزة" التى نسـلك علـى أساسها وهنا ينبغى أن نذكر أنفسنا بطبيعة الموقف الجمالى، حتى لو كـان تولسـتوى قد نسيه. فهذا الموقف ينطوى ضمنا على إحساس بالتجرد من الشواغل العملية. ومن هنا فليس من المحتمل أن يؤثر الفن فى الشـخصية بنفس الطريقـة التـى تؤثـر بـها الدعوة الأخلاقية أو الإرشاد الدينى. ذلك لأن الأخيرين يتعلقان صراحـة "بالحيـاة". وبأفعال وسمات محددة للشخصية. ولما كانت للأخلاق والسياسة والدين أهمية عملية فى نظر المشاهد، فإن الدعاية التى تقوم بها يمكن أن تدفعه إلى تحطيـم الحواجـز أو تغيير طريقته فى الحياة. ولكن مثل هذا الالتزام غير موجود فى الفن. ولو بدا العمـل الفنى موجها بوضوح فى ميدان الأخلاق أو الدعاية لفقدنا اهتمامنا الجمالى به.

ولقد سبق أن وصفنا "اعتقادنا" بالعمل في الفصل السابق بأنه "موافقة مؤقتة"[1]. ولهذا السبب كان في استطاعتنا أن نقدر الأعمال المرتكزة على المسيحية والأعمال المرتكزة على الإلحاد معا، أو تلك التي تعبر عن الانفعالات "المعتادة" وتلك التي تعبر عن انفعالات نادرة غريبة. فالأعمال الفنية تعبر عن مثل عليا وانفعالات شديدة التنوع، لا يمكننا أن ننقلها معنا إلى مجال حياتنا الأخلاقية. وسلوكنا العملي يرتكز على أساس ما نؤمن به "حقا"، لا على أساس ما " وافقنا عليه" من أجل التجربة الجمالية. وربما كان رأى تولستوى بغدو أقوى لو أنه دعا إلى الاقتصار على العرض العلني للأعمال التي تنقل "أسمى المشاعر وأفضلها". ذلك لأن التعرض المتكرر لأمثال هذه الأعمال قد يكون له تأثير نفسي أعظم بكثير في الجمهور. كما كان أفلاطون يعتقد. ومع ذلك فإن تولستوى، على خلاف أفلاطون، رفض الرقابة، التي يصفها بأنها "نظام لا أخلاقي ولا عقلي"[2]، (ومن الجدير بالذكر أن تولستوى ذاته، شأنه شأن معظم الكتاب الروسيين الكبار في القرن التاسع عشر، قد عاني من الرقابة الشديدة التي كانت تطبق في ذلك الحين).

وأخيرا فإن تولستوى يبالغ في تقدير قوة الفن لأنه يتجاهل جميع القوى الأخرى التي تؤدى إلى التضامن أو التنافر الاجتماعي في العالم الحديث. إذ يبدو صحيحا بصورة مؤكدة أن تأثير الفن في شئون الناس أقل بكثير من تأثير العوامل الاقتصادية والسياسية والعنصرية والدينية - سواء أكنا نرحب بهذه الحقيقة أم نأسف لها. فمن الممكن تماما أن يتذوق شخص تشرب بالديانات الشرقية عملا فنيا يعبر عن الإيمان المسيحي. أما أن يؤدى به ذلك إلى التخلي عن عقيدته الموروثة فهذا أمر مختلف كل الاختلاف. بالمثل فإن تولستوى يتجاهل مظاهر الكراهية العنصرية والمنافسات الاقتصادية التي تفرق بين الناس. والواقع أن رموزا مثل الأعلام والشعارات والأنماط القومية هي ناقلة للانفعالات على نحو أقوى بكثير من الموضوعات الفنية ولابد لأى برنامج واقعي يرمي إلى تحقيق المثل الأعلى عند تولستوى، من أن يأخذ كل هذه العوامل التي أغفلها تولستوى - بعين الاعتبار.

---

(1) أنظر ص (٥٠١) من قبل.

(2) المرجع المذكور من قبل، ص٦٥.

إن كتاب "ما الفن"؟ سيظل واحدا من أكثر الكتب غرابة فى تاريخ علم الجمال والأخلاق. فاتجاهه خاطىء إلى أبعد حد فى استبعاده للقيم الجمالية للفن، ومبالغته فى قيمته الأخلاقية. ومع ذلك فهو وصية عجوز حالم أشبه بالقديس، يدعو إلى مجتمع فاضل للجميع.

٢- "الحياة لأجل الفن"

لا شك أنك سمعت من قبل عبارة "الحياة لأجل الفن". هذه العبارة كانت قد استخدمت لأول مرة فى بداية القرن التاسع عشر وكانت تلخص بإيجاز ذلك المفهوم الذى سيطر على قدر كبير من علم الجمال الحديث - وهو مفهوم التنزه الجمالى[١]. فشعار "الفن لأجل الفن" (أو الفن للفن) يقول إن العمل يوجد لكى يقدر لذاته، لا لأى غرض آخر. ومن هنا فإنه يمثل احتجاجا على أولئك الذين يجعلون الفن خادما لهدف آخر، وهو موجه ضد الأخلاق، مثل أفلاطون وتولستوى، الذى يؤكد النتائج النفسية والاجتماعية للفن. وهو يعلن تحرر الفن من النزعة الإرشادية والدعاية: "فليس ثمة شىء اسمه كتاب أخلاقى أولا أخلاقى. بل إن هناك كتبا جيدة التأليف وأخرى رديئة التأليف. وهذا كل ما فى الأمر"[٢]. كذلك فإن شعار "الفن لأجل الفن" إنما هو رد على من يعيبون على الفن كونه "عديم الفائدة". فلماذا يكون الفن مرغوبا فيه لأجل شىء، إذا كان مرغوبا فيه لذاته؟ وهذا يصدق بوجه خاص حين يقف أولئك الذين يؤكدون "فائدة" الفن مدافعين عن ثقافة آلية هى فى أساسها قبيحة وعقيمة. ولقد كان شعار "الفن لأجل الفن" صيحة تجمع للفنانين والنقاد الذين ثاروا على الروح التجارية فى عصورهم، ووضعوا فى مقابل السعى المتواصل إلى اقتناص المال والطموح العملى، النشاط الوحيد الذى بدا فى نظرهم ذا معنى - ألا وهو الاستمتاع المباشر، المكتفى بذاته، بالقيمة الجمالية. ومن هنا فإنهم سخروا من فكرة "عدم منفعة" الفن: "إن الفن حرية، وترف، وإثمار، وازدهار للروح

---

(١) جون ويلوك: بدايات "الفن "(مقال).
John Wilcox: "Beginnings of L'art Pour Par". J. of Ae and Art Cr., XI(1953) PP. 30 - 36).

(٢) أوسكار وايلد :مقدمة "صورة دوريان جرى" فى كتاب
The Portable Oscar Wilde, ed by Aldington (N. Y., Viking, 1957), P. 138.

المتحررة من الشواغل العلمية والتصوير. والنحت. والموسيقى، لا تخدم شيئا على الإطلاق"[1].

إن شعار "الفن لأجل الفن" يساعد على إعادة التوزان الذى أخِل به أفلاطون وتولستوى. فالإصرار على أن الفنون "لا تخدم شيئا على الإطلاق" هو تصحيح للاعتقاد بان الفن أداة مفيدة للإصلاح الأخلاقى، إذ أنه يؤدى إلى عودة انتباهنا إلى القيمة الكامنة للفن الجميل.

وإلى هذا الحد نستطيع أن نعد "الفن لأجل الفن" دفاعا عن التجربة الجمالية للفن. غير أن شعار "الفن لأجل الفن" أصبح يعنى أكثر من ذلك، إذ أصبح يدل على طريقة كاملة فى الحياة. وعند هذه النقطة يصبح نظرية من النظريات التى تندرج تحت موضوع "الفن والأخلاق".

* * *

كان لأفلاطون وتولستوى فهمهما الخاص للحياة الفاضلة للإنسان. وهما يجعلان القيمة الجمالية للفن خاضعة لهذا المثل الأعلى. كذلك فإن عبارة "الفن للفن"، فى معناها الأوسع، تحدد أيضا معالم مثل أعلى للحياة . هذا المثل الأعلى يتسم ببساطة أشبه ما تكون بالطفولية: فالحياة الخيرة هى تلك التى نحيا فيها كل لحظة من التجربة بعمق وثراء، وهى بالتالى خير لمجرد ممارستها فحسب. ومن هنا فإن النموذج الحياة الخيرة هو التجربة الجمالية. وهكذا تحول الآن شعار "الفن لأجل الفن" إلى "الحياة لأجل الفن"، أو على نحو أدق، الحياة المكرسة للاستمتاع الأصيل.

إن الحياة عندما تكون عملية، فإن الحاضر فيها يخدم المستقبل، ويتطلع المرء فيها إلى الأمام، آملا أو طامعا، ويحيا كل يوم فيها وفى ذهنه ما قد يسفر عنه ذلك اليوم فما بعد. ولكن عندئذ قد يمضى اليوم بأكمله دون استمتاع بلحظة واحدة. وقد يستنفد المرء أيامه بأكملها فى السعى المتواصل وراء ما ينتظر حدوثه. والأسوأ من ذلك أن الحاضر قد يضحى به لا من أجل المستقبل، بل من أجل النظام المتكرر الممل الرتيب. فنحن نذهب ونجىء دون وعى فى عالم أصبح معتادا ومألوفا إلى حد

---

(1) جوتييه Gautier (١٨٣٢)، مقتبس فى بحث "ويلكوكس" المذكور من قبل،ص ٧٧١.

مفرط[1]، بحيث فقدت المناظر والأصوات والأشكال المحيطة بنا كل ما فيها من طرافة وإثارة.

وإذن فقد حان الوقت الذى نذكر فيه أنفسنا بأن الحياة ينبغى أن تكون خيرا لمجرد أننا نحيا فيها. وهذا هو ما أعلنته حركة "الفن لأجل الفن" إزاء الحضارة الصناعية فى القرن التاسع عشر. فمن الواجب أن نرى ونسمع بحماسة، أن نحيا بحيوية وشعور دافق.

وقد ظهر أبلغ تعبير عن هذه العقيدة فى نهاية القرن التاسع عشر، فى "الخاتمة" المشهورة لكتاب وولتر باتر Walter Pater" عصر النهضة The Renaissance " وما أكثر أجيال الشباب التى تأثرت بهذا المقال! إنه من ذلك النوع من الأشياء التى لن يجد المرء أفضل من أن يكتشفها بنفسه، ومع ذلك فسوف أقتبس هنا أشهر الفقرات، تاركا للطالب أن يقرأ المقال بأكمله إذا شوقه إلى ذلك ما سنقدمه من نماذج :

"إن الغاية ليست هى ثمرة التجربة، بل هى التجربة ذاتها.. والفلاح فى الحياة إنما هو أن يحترق المرء دائما بهذا اللهيب الحاد، الذى هو أشبه بالجوهرة النفيسة، ويبقى على هذه النشوة.. وفى الوقت الذى يذوب فيه كل شىء تحت أقدامنا، فإننا نستطيع أن نمسك بزمام أى انفعال رائع.. يبدو أنه يحرر الروح لحظة واحدة ويرفع آفاقها، أو نتمسك بأية إثارة للحواس. إن فرصتنا الوحيدة تكمن.. فى الحصول على أكبر قدر ممكن من النبضات فى الوقت الواحد "وأبدع مصدر لهذه التجربة هو" حب الفن لذاته... إذ أن الفن يأتى إليك وقد اعترف صراحة بأنه لا يزمع إعطاءك إلا أرفع مستوى للحظاتك وهى تمر، وذلك من أجل هذه اللحظات فحسب"[2].

هذا هو الرد الذى تقدمه "الحياة لأجل الفن" على اتهام أفلاطون للفن بأنه مفسد، واتهام تولستوى له بأنه مبدد. فالفن أقدر الأشياء جميعا على تبرير وجوده الخاص. "وإذا كان النشاط الجمالى هو ذاته مرض على نحو مباشر، بدلا من أن

---

(1) انظر من قبل، القسم الثالث من الفصل الثانى.

(2) وولتر باتر: عصر النهضة، ص ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩.(N. Y., Modern Library)

يسعى إلى تبرير مستمد من مجال خارج عنه، فإن له هذا المركز الفريد الذى لا يحتاج فيه لشىء غيره. وهو فى واقع الأمر النمط النموذجى للشىء الوحيد الذى يمكن أن يبرر أى شىء آخر"[1].

ويقدم كلايف بل Clive Bell ، الناقد الشلكى، ردا حاسما على مشكلة "الفن والأخلاق" فى العبارات الآتية: "أن الفن فوق الأخلاق، أو الأصح أن نقول إن كل فن أخلاقى لأن.. الأعمال الفنية وسيلة مباشرة للخير. فبمجرد أن نحكم على شىء بأنه عمل فنى، نكون قد حكمنا عليه بأنه ذو أهمية قصوى من الوجهة الأخلاقية، ووضعناه بعيدا عن متناول يد الداعية الأخلاقى... إن الفن خير لأنه يعلو بنا إلى حالة من النشوة أفضل بمراحل من كل ما يستطيع الداعية الأخلاقى البليد الحس أن يتصوره؛ وفى هذا وحده الكفاية"[2].

* * *

لقد سلمت جدلا، عند مناقشتى لأفلاطون وتولستوى، بصحة مثلهما الأخلاقية العليا، ولكنى حاولت أن أثبت أنهما يتجاهلان القيم الكامنة للتجربة الجمالية. أما فى حالة النظرية التى نعرضها الآن، فإن هذه القيم بعينها هى التى تصبح المثل الأخلاقى الأعلى ذاته. فهل يمكن الاعتراض على هذا الرأى دون تناقض مع النقد السابق؟

فلنلاحظ أولا أن باتر، فى جملته الأخيرة المشهورة، يتحدث عن "لحظات" الحياة. فرأيه فى الحياة يؤكد خيريه كل "لحظة" فردية؛ وهو يود أن يحشد "أكبر قدر من النبضات" فى الحياة. ولما كان أنموذج الحياة جماليا، فإن كل لحظة تعد مستقلة منطوية على ذاتها. فإن كانت حيوية غنية، كانت قادرة على تبرير ذاتها.

والآن، ينبغى علينا أن نعود بذاكرتنا إلى أفلاطون. وينبغى أن نتذكر أن كل لحظة تتداخل فى اللحظة التالية، بل فى بقية الحياة بأسرها فى الواقع، وتؤثر فيها. وبقدر ما يكون لكل لحظة تأثيرات سببية فإنها لا تكون لا تكون منطوية على ذاتها، حتى لو نسى المشاهد الجمالى ذلك. إن ما نمر به فى لحظة معينة هو شىء

(1) برول: الحكم الجمالى، ص١٣.
(2) "الفن Art"، ص٢٠، ١٠٦

عابر، أو "لحظى" (momentary) بعبارة أدق. ولكن أمام الإنسان كل ما بقى من حياته لكى يحياه. وهناك العلاقات المتبادلة بين أية لحظة معينة وحياة الآخرين الذين يتأثرون بها. ومعنى ذلك أن اللحظة الواحدة قد تكون طيبة فى معاناتها ذاتها، سيئة أو حتى مهلكة فى نتائجها.

إن فكرة "الحياة لأجل الفن" تركز اهتمامها على الحاضر وحده، وبالتالى تنظر إلى الحياة على أنها سلسلة من التجارب غير المترابطة. ومع ذلك فإن كان من الصحيح أن تجاربنا يرتبط بعضها ببعض، فإن من أبسط مظاهر الفطنة أن نفكر فى الغد. ومن الناس من يغرقون فى الحاضر على حين أن البناء الكامل لحياتهم سائر نحو الانهيار. وهذا بعينه ما فعله رتشارد الثانى فى مسرحية شيكسبير. فالاستغراق الجمالى يمكن أن يؤدى إلى تجاهل الواجبات العائلة أو الالتزامات نحو الوطن، وقد يؤدى إلى نمو شخصية المرء بوصفه إنسانا مثقفا مسؤلا. لقد قال "بل Bell" إن الفن هو خير فى ذاته إلى حد أننا "لا نحتاج إلى الاهتمام بأية نتيجة أخرى من نتائجه الممكنة"[1]. ولكنى أجد من الصعب الاعتقاد بأن صوت الحكمة هو الذى يتحدث فى هذا الصدد. فكلنا قد تعلمنا – وأسفنا عندما تعلمنا – أننا إذا لم "نهتم" بنتائج تجربة ما، فكثيرا ما تتراكم هذه النتائج وتجلب لنا المتاعب فى الوقت الذى يكون فيه أو أن عمل أى شىء إزائها قد فات.

وقد عبر سانتيانا عن هذه الفكرة بقوله:

"إن كل دافع، لا المزاج الجمالى وحده، برىء وغير مسئول فى أصله، ونفيس فى أعينه الخاصة؛ غير أن كل دافع أو اندفاع، وضمنه الاندفاع الجمالى يكون شرا فى نتائجه؛ إذا كان يجعل الانسجام فى المجرى العام للحياة مستحيلا، أو كان يؤدى إلى تشتت الروح ودمارها"[2].

وإذن فالأخلاق، بمعنى الاهتمام الحريص بالنتائج البعيدة المدى، لازمة لتجنب مثل هذه النتائج السيئة. وإنه لمن العقيم أن يحاول المرء استبعاد الأخلاق. وحين أقول ذلك، فإنى لا أنكر الخير الكامن فى التجربة الجمالية، بل إننى قد

---

(1) المرجع نفسه،ص ١١٥.

(2) "اعتراف عام A General Confession" فى كتاب "فلسفة جورج سانتيانا"، ص٢٠ –٢١.

أكدت ذلك مرارا وتكرارا طوال هـذا الكتـاب. ولكـن هـذا لا يـترتب عليـه أن يكـون الفن، كما قال "بـل" "بعيـدا عـن متنـاول يـد الداعيـة الأخلاقـى". ومـن الجـائز أن أفلاطون وتولستوى أفرطا فـى تـأكيد سـيطرة الأخـلاق علـى الحيـاة، وبذلـك حرمـا التجربة من ثرائها وحيويتها. غير أن محاولة إعفاء الفن والتجربة الجمالية مـن كـل إشراف أخلاقى إنما هى، ببساطة، استبدل لتعصب بتعصب آخر.

وأنا أطلق اسم "مغالطة النزعة الجماليـة the fallcy of aestheticism" على الرأى القائل بضرورة تأمل كل تجربة وتقديرها جماليا فحسب. والحق أن هناك مشكلات أخرى أهم من الطابع الجمالى للحياة، كثـيرا مـا تثـار أمامنـا بإلحـاح. ولا سيما فى هذا العالم الذى تتعرض فيه القيم البشرية دائما للخطر. ومن هنا فإن إعـلاء الطابع الجمالى فوق كل شىء آخر لا يقل فى ابتعاده عن المعقولية عـن إعـلاء اكتنـاز المال أو التقاليد الموروثة فوق كل شىء آخر.

إن لدى إبسن بطلة درامية هى هيدا جابلر Heda Gabler لهـا شـخصية مريضة مهتزة. وعندما تحض هذه البطلة لوفـبرج Lovberg، العـالم الشـاب الـذى ينتظره مستقبل باهر، على قتل نفسه. تقول له".. أصغ إلى – هـلا حـاولت أن – أن تفعلها بطريقة جميلة"[1]؟ وعندما تعلم بانتحـاره، كـان أول مـا خطـر ببالهـا هـو أن تسأل إن كان قد أطلق الرصاص على نفسه "فى المعبد"، أى "بطريقة جميلة"[2]. وقد تجد هذا موقفا سخيفا أو متصنعا أو يدعو إلى الاشمئزاز. ولكن أيـا كـان الأمـر، فمـن الواضح أن المطالبة بإعلاء "الجمال" فـوق كـل شـىء آخـر ليسـت علـى الـدوام أمـرا مستحبا أو قادرا على تبرير ذاته.

بل إننا لا نحتاج إلى الاستشهاد بالروايات الخياليـة لإيضـاح رأينـا. فلدينـا شهادة أوسكار وايلد، ذلك المفكر الجمالى الـذى كـانت آراؤه تلخيصـا للقـرن التاسـع عشر وخاتمة له، فبعد أن أذلته محاكمته، وفى الوقت الذى كان فيـه فـى السـجن، كتب نقدا شديدا لطريقته السابقة فى الحياة، قال فيه إنه كـان فـى حياتـه السـابقة يعامل "الفن كما لو كان هو الحقيقـة العليـا، والحيـاة علـى أنـها مجـرد ضـرب مـن

---

(1) هنريك أبسن: "هيدا جابلر"، ترجمة .Gosse &Archer (N. Y., Scribner, 1907) ص١٥٠.

(2) نفس المرجع ص ١٦٩ .

الخيال"[1]. والحق أن أحدا لم يعرض ضحالة النزعة الجمالية واختلالها من حيث هى طريقة فى الحياة بنفس القوة التى عرضها بها أوسكار وايلد.

إن شعار "الحياة لأجل الفن" يذكرنا بما ننساه فى كثير من الأحيان – وهو أن الحياة لا تكون جديرة بأن تعاش مالم تسفر عن بهجة أو متعة كامنة. وكما يقول الفيلسوف اسبينوزا فى عبارة رائعة، فإنه " لا يمكن أن يكون هناك من السرور والمتعة أكثر مما ينبغى". غير أن النظرية تهدم نفسها بنفسها عندما تحمل على كل اهتمام بنتائج تجربتنا. فالساعى وراء الجمال لا يستطيع تحقيق قيمه دون تخطيط دقيق إلا إذا كان حظه حسنا بدرجة ليس من حق إنسان أن يتوقعها. ولكن حتى لو حدث ذلك فسوف يضطر إلى أن يهتم بالنتائج مثلما يهتم بالعناصر المباشرة، أو على حد تعبير باتر pater، سيكون عليه أن يهتم "بثمار التجربة " مثلما يهتم بالتجربة. وحتى لو ابتسمت الآلهة لهذا الساعى إلى الجمال، فسوف يتعرض لتلك التهمة الجادة التى وجهها تولستوى، ألا وهى أنه طفيلى على أولئك الذين يشقون لكى يجعلوا طريقته فى الحياة ممكنة.

إننا لا نستطيع أن نتطلع إلى المستقبل عندما يكون اهتمامنا جماليا. وليس الدرس الذى نتعلمه من ذلك هو أن من الواجب عدم اتخاذ وجهة النظر الجمالية بأية حال– كما يريد الداعية الأخلاقى الصارم – بل هو أن الموقف الجمالى ليس هو الموقف الوحيد الذى ينبغى أن يواجه المرء به العالم.

° ° °

لقد كان حديثنا حتى الآن منصبا على التوتر بين الطريقتين الأخلاقية والجمالية فى الحكم على العمل الفنى. وأود الآن أن أوضح نتائج هذا النزاع فى الحكم على عنصر واحد من عناصر العمل – وهو الموضوع الذى يصوره العمل الفنى.

ولعل القارىء يذكر أن أفلاطون قد انتقد الشعراء الكلاسيكيين. لتصويرهم رذائل الآلهة، وهناك اتهامات مماثلة كانت توجه إلى الفنانين على مر القرون حتى يومنا هذا. ففى القرن الثامن عشر، انتقد هوجارث Hogarth للإباحيين والعاهرات؛ وفى القرن التاسع عشر، حوكم فلوبير لأن روايته "مدام بوفارى"

---

[1] من الأعماق De Profundis فى كتاب The Portable Oscar Wilde ص٥١٥.

أظهرت البطلة فى علاقات زنا، وفى القرن العشرين هوجمت أفلام سينمائية نظرا إلى موضوعاتها الإباحية أو غير المكترثة بالمقدسات. فالأخلاق تنظر بقلق إلى النتائج. الحجة هنا هى تلك التى عرضها أفلاطون – وهى أن مشاهدة هذه الأعمال لها نتائج ضارة، لأن المعايير الأخلاقية للمدرك تضعف. وبالتالى يصبح سلوكه شرا.

وهنا عدة ردود ممكنة على هذه الحجة.

فمن الممكن أن يشار أولا إلى أن الموضوع ليس عنصرا واحدا فى العمل. وأن العمل الكامل هو الذى ينبغى أن يقدر ويحكم عليه جماليا. ولو حكمنا على أساس الموضوع وحده، لكنا أشبه بمن يتخذ الحياة الواقعية "أنموذجا". لأننا نتجاهل كل ما يجعل العمل موضوعا جماليا متميزا. وما أشبه ذلك بالقول إن ما كبث مجرد قصة عن عدد كبير من جرائم القتل. فمن الممكن تصوير الشر فى عمل ردىء وفى عمل عظيم.

على أن هذا النوع من الإجابة لا يؤثر فى الداعية الأخلاقى كثيرا. ذلك لأنه على الرغم من أن أفلاطون قد انتقد الموضوع المحسوس والشكل لأسباب أخلاقية، كما أن تولستوى فعل هذا الشىء نفسه بالنسبة إلى التعبير الانفعالى، فإن موضوع العمل الفنى هو ما يهم الداعية الأخلاقية قبل كل شىء. فعناصر المحسوسة قد تكون بريئة أخلاقيا، والشكل قد يكون جماليا "خالصا" بالقدر الذى يتمناه أى واحد من أنصار النزعة الشكلية. ومع ذلك فإن قوام الموضوع هو طباع كائنات بشرية وسلوكهم. وتلك هى الأمور التى نصفها بأنها "خير" و"شر"، "حق" و"باطل". لذلك فإن لها علاقة واضحة بحياتنا غير الجمالية. ولو سلمنا بأن الفن يمكن أن يحكم عليه أخلاقيا على أى نحو، فعندئذ ينبغى أن نسلم بأن الموضوع الذى يعالجه العمل الفنى مجال يصح للنقد الأخلاقى أن يتدخل فيه، أيا كانت طبيعة بقية العمل.

والرد الثانى على الداعية الأخلاقى يؤكد بدوره أنك لا تستطيع الحكم على أساس الموضوع وحده. ولكنه يواجه اتهام الداعية الأخلاقى بطريقة أقرب إلى الطابع المباشر. ذلك لأنه يبين أن الأهمية الأخلاقية للعمل تتمثل أيضا فى الموقف الأخلاقى الذى يتخذه الفنان من الشر. فما لم يكن العمل إرشاديا بصورة واضحة، فإن هذا الموقف يكون موجودا فى العمل بصورة ضمنية، "كالحقيقة" الفنية. ومع ذلك فإن

موقف الفنان هو عادة واضح بما فيه الكفاية. فهل هناك أى شك فى أن جويا (فى "أهوال الحرب") أو بيكاسو (فى "جويرنيكا Guerinca) يدينان فظائع الحرب التى يصورانها؟ أو أن المصور جورج جروس George Grosz كان يصدر حكما مريرا على الفساد والانحلال السائدين فى ألمانيا خلال العشرينات من هذا القرن؟ إن الفنان يكشف لنا عن وجه الشر، ولكنه لا يفعل ذلك إلا لكى يبين لنا مدى قبحه. وإذا لم نجرد الموضوع، وبحثنا أيضا فى الاتجاه الذى يعبر عنه نحو هذا الموضوع، لاستطعنا أن ندرك إلى أى حد يعد العمل أخلاقيا بحق.

وهذا يصدق حتى على أشد الأعمال تمردا أو إذهالا. وربما كان أكثر الأعمال شذوذا وإغرابا فى الأدب الحديث هو مجموعة قصائد بودلير المسماة "أزهار الشر Les Fleurs du mal". فهى تحفل بأوصاف لسلوك جنسى لا يليق ذكره عادة، ولموضوعات نجدها عادة منفرة، وقد حوكم بودلير فى عام ١٨٥٧ وأدين بسبب هذه القصائد. غير أن مكانته بوصفه شاعرا أخذت تتزايد باطراد طوال الأعوام المائة الأخيرة. وفى وسعنا اليوم أن ندرك على نحو أفضل مما أدرك معاصروه أن "كل ما أراده كان .. التعبير عن نفوره من الخطيئة والرذيلة التى يتعرض لها الإنسان، وحزنه على البؤس الذى تؤدى إليه وضاعته"[1]. وكما هتفت بودلير، فإن "الكتاب ينبغى أن يحكم عليه ككل، وعندئذ سيسفر عن أخلاقية هائلة "[2]!

ولكن هناك مع ذلك فئتين آخريين للأعمال الفنية: هما تلك التى يقر فيها الشر ضمنا، وتلك التى لا يدينه فيها ولا يقره.

ومن الصعب أن نجد أمثلة للفئة الأولى فالأعمال التى يبدو أنها أمثلة لها، مثل أعمال بودلير أو الروائى الفرنسى هوسمان Huysmans، يتضح لنا بعد تحليلها أنها إدانة خافية للشر. فهذه الأعمال توقظ الجمهور من غفلته الأخلاقية، وبالتالى تزيد من حساسيته للشر. ولو كانت هناك أية أعمال يقر فيها الفنان ما يعتقد هو وجمهوره أنه شر، لاضطررنا على الأرجح إلى القول إن الإدراك الجمالى يقتضى "الموافقة المؤقتة" على اعتقاداته. ومع ذلك فمن الواجب أن نطبق مرة أخرى التمييز

---

(١) ستاركى: بودلير، ص ٣٢٠

(٢) مقتبس من المرجع المذكور من قبل، ص ٣٢٠.

بين الممارسة الجمالية وبين الحكم الأخلاقى. ففى الحكم على مثل هذا الفن تبدو قضية الداعية الأخلاقى هى الأقوى.

وتثير الأعمال التى يصور فيها الفنان الرذيلة لكنه يمتنع عن الحكم عليها مشكلة أكثر طرافة. فمثل هذا الفن هو فى رأى الداعية الأخلاقى غير مفهوم. وقد يكون أسوأ من ذلك. فهو يصر على ضرورة إدانة الشر حيثما ظهر، وإلا لكان هناك تسامح مع الشر. ولأدى ذلك حتما إلى تشجيعه.

وعند هذه النقطة تستشيط العقلية الجمالية غضبا. فالداعية الأخلاقى. من وجهة نظر هذه العقلية الجمالية، ولا يفهم وظيفة الفن. إذ ليس هدف الفنان هو أن يصدر حكما. بل إن هذا أمر ينبغى أن يترك للقاضى ورجل الدين، وإنما يحاول الفنان الإمساك بزمام التجربة والتعبير عنها بطريقة موحية، مؤثرة، صادقة. والواقع أن الفساد والرذيلة إنما هما جزء من العالم، فلهما إذن أهميتهما فى ذاتهما. والفنان تستهويه شخصية الشرير، ودوافعه السوداء البغيضة، وربما استهوته الضخامة الهائلة للشر المتأصل فيه. وهو يحاول أن يندمج فى الشر ويعبر عما ينبغى أن يكون عليه إحساس المرء إذا كان شريرا.

"أما عن الشخصية الشغوفة بالعشر... فإنها ليست ذاتها – بل ليست لها ذات– وإنما هى كل شىء ولا شىء – فليس لها شخصية – بل هى تستمتع بالنور والظلمة. وهى تعيش فى متعة، سواء أكانت هذه المتعة ظالمة أم عادلة، رفعة أم منحطة، غنية أم فقيرة، وضيعة أم سامية – وهى عندما تتصور ياجو تشعر بنفس السرور الذى تشعر به عندما تتصور إيموجين Imogen. والشىء الذى يصدم الفيلسوف الفاضل، يبهج الشاعر المتقلب"[1].

هنا يرتفع مرة أخرى شعار "الفن لأجل الفن". فالفنان ذو النزعة الجمالية "بمعزل عن الخير والشر". وهو يتذوق المتعة الانفعالية المثيرة للخيال فى التجربة وفى كل تجربة. أما الاعتبارات الأخلاقية فهى ببساطة خارجة عن الموضوع.

وقبل وقت كثير من محاكمة بودلير، أدين فلوبير على أساس لا أخلاقية "مدام بوفارى". (ومن الواضح أن عام ١٨٥٧ كان عاما سعيدا بالنسبة إلى خلفاء

---

(١) كيتس: "الرسائل". فى المرجع المذكور من قبل، ص ١٧٢.

أفلاطون من الفرنسيين). ولقد قال البعض. دفاعا عن الرواية. إن البطلة الزانية على أى حال، ماتت ميته أليمة سابقة لأوانها. ولكن هذا أمر خارج عن الموضوع فى نظر حركة "الفن لأجل الفن". فمن الممكن أن تقوم أعمال مماثلة بتصوير الشر وهو يعيش هنيئا مدى الحياة. وإنما المهم هو أن فلوبير كان يحاول تصوير تصرفات شخصية مفرطة فى الرومانتيكية، تشعر بخيبة الأمل، وتقيدها بيئة اجتماعية كئيبة من بيئات الطبقة الوسطى، وإنه لمن العسير أن نجد فى الرواية أدلة على أنه كان يحمل على سلوك بطلته أو يقرها. بل إنه يبدو كما لو كان يقول "إن بوفارى هكذا" ويجعلنا نفهم مشاعرها ونشاركها إياها.

٣- مطالب الفن ومطالب الأخلاق:

للمفهوم الثانى نستخدمه فى هذا الفصل، وهو "الأخلاق"، معان متعددة. وإذا شئنا أن نقوم بتحليل واف لها، فإننا نحتاج إلى وقت يساوى على الأقل ذلك الذى كرسناه من قبل لتحليل "الفن". ومع ذلك فعلينا أن نعترف بغموض هذا اللفظ. ذلك لأن الحل الذى سنأتى به لمشكلة هذا الفصل يتوقف على فهمنا للفظ "الأخلاق".

يستخدم لفظ "الأخلاقى" فى كثير من الأحيان للإشارة إلى التزامات ومحظورات معينة لها قوة هائلة خاصة، كما فى قولنا "كن مخلصا لوطنك"، أو "لا تكذب"، الخ. ويعلق غير الأمريكيين أحيانا على هذا الأمر قائلين إن الأمريكيين قد ضيقوا نطاق معنى هذا اللفظ بحيث أصبح يقتصر على السلوك الجنسى، أى أن لفظ "اللا أخلاقى" يدل على الإباحة الجنسية. وعلى أى حال فإن هذا المعنى الأول للفظ "الأخلاقى" يقتصر تطبيقه على مجالات معينة فقط للنشاط الإنسانى: هذه المجالات تشمل عادة العلاقات العائلية، والالتزامات التعاقدية فى المعاملات الاقتصادية والوفاء بالوعد، الخ، فضلا عن السلوك الجنسى. وهناك أنواع من السلوك لها أهمية أقل، ولا تخضع للأوامر الأخلاقية. ومن هنا كان التمييز بين "الطباع manners" والأخلاق.

كذلك يبدو أن الفن والتجربة الجمالية، يقعان خارج المجال الأخلاقى. فنحن لا نتحدث عادة عن الواجبات الفنية والجمالية كما نتحدث عن الواجبات

المتعلقة بانتماء الفرد إلى أسرة، أو عقيدة، أو أمة. فإذا قلنا إن الفنان "كان ينبغى عليه أن يستخدم وسيطا آخر"، أو أنك "ينبغى أن تشاهد المسرحية"، فنحن لا نعتقد أن هذا استخدام أخلاقى للفظ "ينبغى". ففى هذه الجمل يفتقر لفظ "ينبغى" إلى الطابع الصارم الحاسم الذى يتسم به لفظ "ينبغى" الأخلاقى، كما فى قولنا "ينبغى أن تقول الصدق". وهكذا يبدو أن اللغة الجارية تبارك الانفصال بين الفن والأخلاق، ويبدو أنها تقول ضمنا إننا، فى مجال الفن والمتعة الجمالية، نستطيع أن نأخذ "أجازه أخلاقية". وقد استخدم بعض المدافعين عن حركة "الفن لأجل الفن" هذا النوع من الحجج. فهم يقولون إن "الأخلاق تسرى على أولئك المشتركين فى أوجه النشاط اليومية المتعلقة بحياة الأسرة والنشاط الاقتصادى، ولكنها لا تسرى على أولئك الذين لا يريدون أن يكون لهم شأن بأوجه النشاط هذه".

وهناك معنى آخر للفظ " الأخلاقى" يرتبط بالمعنى الأول ارتباطا وثيقا، ويجعل الأخلاق معادلة لما يقره المجتمع. ويتضح مظهر الإقرار الاجتماعى فى المكافآت والعقوبات التى تعزى إلى مختلف الأفعال وسمات الشخصية. وفى هذا المعنى بدوره يطالب المدافعون عن الفن بإعفائه من تطبيق شروط الأخلاق. فهم يدعون أن الفنان ينبغى ألا يقيد بما هو مألوف أو متواضع عليه. ذلك لأن لديه بصيرة وجرأة. والفن يؤدى إلى الانطلاق والتحرر، لا إلى الجمود. بل إن الفنان قد يخالف الأخلاق التقليدية فى سبيل أخلاق لها معنى مختلف أرفع من معناها العادى — أعنى فى سبيل مثل أعلى لا يشيع قبوله بعد فى المجتمع، ولكنه أسمى من العرف السائد. فروايات ديكنز وتوماس هاردى تتحدى الأساليب القانونية والاجتماعية السائدة فى أيامهما. وهناك روائيون أقرب عهدا اخذوا يتشككون فى أسلوب حياتنا بأسره. فالأخلاق، بمعنى "الإقرار الاجتماعى"ولا يمكنها أن تشرع للفن.

* * *

غير أن هناك معنى آخر أكثر تحررا للفظ "الأخلاق". وقد أوضح "رالف بارتون برى Ralph Barton Perry " هذا المعنى، ثم حاول أن يبين كيف يمكن تبرير التنظيم الأخلاقى للفن. ويلاحظ برى أن رأيه مشابه إلى حد بعيد لرأى

أفلاطون فى "الجمهورية"[1]. ومع ذلك فإن القارىء الذى يشعر بالنفور من روح التزمت القاسية عند أفلاطون، سيجد على الأرجح أن برى أسهل استساغة.

يقول برى أولا إن شيء يكون "خيرا" إذا كان المرء يبدى به اهتماما، أى إذا كان موضوعا للسعى أو الرغبة. ولو أخذنا أى اهتمام بعينه على حدة لوجدناه لا يقل فى براءته الأخلاقية عن جوع الطفل الرضيع أو حب استطلاعه غير أن رغباتنا لا توجد منعزلة وإنما تتفاعل بعضها مع البعض. والأهم من ذلك أنها كثيرا ما تتصارع بعضها مع البعض. فقد يؤدى تحقيق إحدى الرغبات إلى إحباط رغبة أخرى. وهذا فإن ما يكون فى ذاته خيرا، قد يكون شرا فى علاقاته المتبادلة. "إن خيرية الفعل لا يمكن أن يحكم عليها دون إشارة إلى كل الاهتمامات المتأثرة به، سواء بطريقة مباشرة أم بطريق غير مباشرة"[2]. ولو تركت اهتماماتنا لتحقق ذاتها دون ضبط أو اعتدال، لكانت النتائج مهلكة. فكثيرا ما تكون أقوى الرغبات هى أشدها تدميرا،

عند هذه النقطة، تظهر الأخلاق. "فالأخلاق لا تعدو أن تكون الاختيار الحتمى بين الانتحار وبين الحياة المتلئة. وعندما تتصارع الاهتمامات أو المصالح بعضها مع البعض، تجعل مشروع الحياة مغامرة شاقة، عقيمة، عديمة، الجدوى على أحسن الفروض"[3].

ومهمة الأخلاق هى الإقلال من الصراع بين الاهتمامات "بعضها مع البعض" إلى أدنى حد ممكن (إذ أن من المستحيل القضاء على هذا الصراع قضاء تاما). فالأخلاق تنظم الاهتمامات أو المصالح بحيث تصبح "مترابطة وموحدة"[4]. فهى تحد من الرغبات التى تهدد رغبات أخرى. وفضلا عن ذلك فإنها تحدث نوعا من "الاشتراك" فى المصالح أو الاهتمامات، تستطيع هذه الأخيرة فى ظله أن تساعد وتدعم بعضها البعض. وهكذا فإن تحقيق اهتمام أو مصلحة واحدة لا يعوق تحقيق الأخرى، بل إنه فى الواقع يسهم فى هذا التحقيق. وعلى ذلك فإن موضوع الاهتمام

---

(1) رالف بارتون برى: الاقتصاد الأخلاقى (The Moral Economy N.Y., Scribner, 1906) ص١٩١

(2) المرجع نفسه، ص ١١٢ — ١١٣.

(3) المرجع نفسه، ص١٤.

(4) الموضع نفسه.

لا يكون "خيرا من الوجهة الأخلاقية" إلا عندما يكون الاهتمام مؤيدا باهتمامات أخرى[1].

إن الأخلاق بالمعنى الذى يفهمها به "برى" لا تقتصر على مجالات معينة للنشاط، كما هى فى معناها الذى ناقشناه عند بداية هذا القسم. وهى ليست اهتماما واحدا ضمن عدة اهتمامات أخرى، وإنما هى الاهتمام الشامل الذى يشرع للحياة كلها. غير أنها ليست تمسكا متحجرا بالتراث، أو نزعة تطهرية (بيوريتانية) متزمتة (وقد عرف هـ . ل. منكن H.L. Mencken ذات مرة البيوريتانية بأنها "الخوف المستحكم من أن يكون شخص ما، فى مكان ما، سعيدا") فالأخلاق لا تكبت الرغبات لمجرد كونها تعد رأى رغبة، وكل رغبة، شريرة بل إن الأخلاق تضع نفسها فى خدمة حياة مليئة سعيدة. وإشرافها أمر لا مفر منه نظرا إلى هذه الحقيقة التى لا مفر منها، هى الصراع بين مصالحنا أو اهتماماتنا. "فليس فى وسع أحد أن يتحرر من حكم الأخلاق"[2].

فلتطبق إذا نظرية برى هذه على مشكلتنا فى هذا الفصل، وستجد أن فى استطاعتك توقع إجابته مقدما:

"إن الفن خاضع للنقد الأخلاقى، لأن الأخلاق ليست أكثر ولا أقل من القانون الذى يتحكم فى المجال الكامل للاهتمامات، والذى يكون فيه الفن وكل شىء طيب آخر ممكنا"[3].

فالأخلاق تنظم كل اهتمامات الإنسان، والفن واحد من هذه الاهتمامات. وهو لا يستطيع أن يطالب لنفسه بالحصانة من إشراف الأخلاق، أكثر مما يستطيع أى اهتمام آخر أن يطالب بمثل هذه الحصانة. وفضلا عن ذلك، فالفن كما أكد تولستوى، لا يمكن ممارسته إلا عندما يلبى الحاجات غير الفنية، من اجتماعية واقتصادية. ولما كانت اوجه النشاط هذه تحتاج إلى الأخلاق، فلا بد أن يكون الفن مدينا لها. فالفن ينتفع من الأخلاق، بالتالى فإن عليه التزامات لها.

---

(١) رالف بارتون برى: مجالات القيمة Realms of Value، ص ١٠٤ (Harvard U. P., 1954)

(٢) "الاقتصاد الأخلاقى"، ص٨.

(٣) المرجع نفسه، ص١٧٤.

ويدرك برى، بنفس الوضوح الذى يدرك به أى ضمير من أنصار نظرية "الفن لأجل الفن"، أن الحكم الجمالى لا يمكن إرجاعه إلى الحكم الأخلاقى، وأن من الواجب عدم الخلط بين الاثنين. ومع ذلك، فإن الداعية الأخلاقى لا يكون قد وقع فى خلط كهذا إذا ما حكم على الفن" على أسس أخلاقية"[1]. فحكمه يعلو دائما على حكم الناقد الجمالى، لا لأنه أرهف حسا من الوجهة الجمالية، بل لأنه يتحدث باسم الحياة بأسرها، لا باسم جزء واحد منها.

وفى استطاعة القارىء أن يرى بنفسه إلى أى مدى يتسم هذا التفكير بالطابع الأفلاطونى. ومع ذلك فإن نظرية برى أكثر إنسانية وأشد مرونة فى تطبيقها بمراحل من نظرية أفلاطون. وعلى الرغم من أنه يؤيد مطالب الأخلاق فإنه، يعترف بمطالب الفن اعترافا كاملا. فهو يقول إن الاهتمام الجمالى، أى "الاهتمام بمجرد تأمل الأشياء، وبمجرد إدراكها، أو الشعور بها، أو التفكير فيها، أو تخيلها "[2]، يمكن أن يكون مصدرا لرضاء لا حد له. فالفن يعطينا "عائلا متصلا من الخير"[3]، ويترتب على ذلك أن أى حظر يفرض على الفن مهما كانت مبرراته الأخلاقية، ينطوى على خسارة مؤسفة فى القيم. وفضلا عن ذلك فإن برى لا يماثل أفلاطون فى تزمته فى تطبيق الضوابط الأخلاقية. فهو لا يحدد مجموعة قليلة من الموضوعات المسموح بها للفن، ولا يحظر التجديد فى الفن، وهو قطعا لا يحبذ طرد الفنان الخارج على العرف الشائع من المجتمع.

ولقد كان موقف برى مرنا لأن نظريته الأخلاقية كانت ذات نزعة نسبية فالعيار الأسمى هو التكامل المتوافق للاهتمامات. أما كيف يمكن تحقيق ذلك، فيتوقف على الموقف الخاص الذى يتخذ فيه القرار. فعند اختلاف المواقف، تدعو الحاجة إلى اتجاهات مختلفة فى السلوك. ومن المستحيل فرض قواعد مطلقة للسلوك فى كل المواقف ففى بعض المجتمعات وفى بعض فترات التاريخ، قد تدعو الحاجة إلى رقابة لا تقل صرامة عن تلك التى دعا إليها أفلاطون. وفى أوقات أخرى، عندما لا يكون فى الفن تهديد للاهتمامات أو المصالح غير الجمالية، لا تلزم أى رقابة على

(1) المرجع نفسه، ص١٧٦.
(2) المرجع نفسه،ص ١٨٠.
(3) المرجع نفسه، ص ١٩٢

الإطلاق. ومن هنا فإن اقتراحات برى لم توضع بنفس الصرامة التى وضعت بها اقتراحات أفلاطون. بل إنى لأقول إن برى لم يكن خائفا بقدر ما كان أفلاطون. فهو لا يشعر بالحاجة إلى ضوابط صارمة يفترض أنها تحمى المجتمع من كل الشرور المقبلة. فهو يبدأ بإعطاء الاهتمام الجمالى أكبر قدر ممكن من الحرية. ولا يفرض ضوابط إلا عندما يصبح الفن خطرا واضحا على "الحياة الخيرة". حياة "السعادة المتوافقة"[1].

° ° °

وأود أن أختم مناقشتى لهذا الموضوع بتقديم بعض الملاحظات فى موضوع الرقابة، متخذا من نظرية برى أساسا لهذه المناقشة.

إن الحجج التى قدمها أفلاطون وبرى، وعيوب نظرية "الحياة لأجل الفن". تظهر على نحو قاطع، فى رأيى، أن الفن لا يستطيع أن يطالب لنفسه بمركز مميز. فمن الواجب أن يحكم عليه، ويراقب، فى ضوء تأثيراته فى الحياة عامة، شأنه شأن كل نشاط بشرى آخر. فإذا بلغ ضرر هذه التأثيرات حدا يطغى معه على لذة المتعة الجمالية، كان الضبط الاجتماعى فى صورة الرقابة ضروريا. ويبدو لى أن هذا لا يعدو أن يكون مثلا لمبدأ لا حاجة إلى التدليل عليه – ألا وهو أن القيم الأعظم لا ينبغى أن يضحى بها فى سبيل القيم الأدنى.

هذه النتيجة يسهل إثباتها، بل أن التعبير عنها أسهل. و لكن المشكلات المؤلمة بحق فى الرقابة هى تلك المتعلقة بالتنفيذ – أعنى متى ينبغى فرض الرقابة، وإلى أى مدى ينبغى استخدامها، وما هى طرق التنظيم المحددة التى ينبغى استخدامها.

ومن الواضح أن الاتجاه، فى أى مجتمع ديمقراطى مثل مجتمعنا، ينبغى أن يكون مؤيدا للفن وضد الرقابة. فالخلق الفنى نوع حيوى من التعبير عن الذات. وهو بالنسبة إلى بعض الناس أمر لا غناء عنه لكى تكون الحياة سعيدة. ولابد أن يكون إيماننا بالحرية شاملا للحرية الفنية بقدر ما يشمل النشاط السياسى أو الدينى. فأى عمل من أعمال الرقابة إنما هو حد من الحرية، وبالتالى فهو يتعرض مع واحد

---

(1) مجالات القيمة، ص ١٠٤.

من أرفع مثلنا العليا. وقد تكون للرقابة تأثيرات لاحقة ضارة. فهى قد تخلق جوا من الرهبة بين الفنانين. يؤدى إلى إماتة الرغبة فى الخلق لديهم، والأهم من ذلك أنها قد تمهد الطريق للتحكم السياسى فى مجالات أخرى للحياة.

كذلك ينبغى أن نتذكر على الدوام أن أى عمل من أعمال الرقابة يجر وراءه خسارة، قد تكون خسارة كبيرة. فى الاستمتاع الجمالى. فالتجربة الجمالية خير فى ذاتها كأعظم ما يكون الخير. ولذا فإن حظر عرض عمل فنى أو أدائه علما يحرمنا من فرصة الاستمتاع بالقيمة الكامنة فيه.

وفضلا عن ذلك. فمن الواجب ألا ننسى. مع كل ما يقال عن النتائج الضارة للفن. أن تأثيرات التجربة الجمالية كثيرا ما تكون نافعة. ولكن مثل هذه التجربة لا يكاد يكون لها أبدا تأثير مباشر، يترتب عليه أن نهرع إلى أداء عمل فاضل. بل إن التأثير الأخلاقى للفن أعمق وأشمل. ففى استطاعه الفن أن يغير شخصيتنا على أنحاء شتى، بحيث أنه عندما يحين وقت السلوك. نكون أحكم وأقدر على الفهم. وفى وسع الفن أن يزيد من فهمنا للدوافع الإنسانية، سواء منها دوافعنا نحن ودوافع الآخرين. (وقد تحدثنا عن التراجيديا فى هذا الصدد). وهو يستطيع أن يعمق تعاطفنا مع الناس الآخرين. وهو إذ يعرض كل القوى المعقدة التى تدخل فى الموقف الأخلاقى الواحد، يستطيع أن يبدد الحيرة الأخلاقية، ويساعدنا على التغلب عليها. ولكن الأهم من ذلك أن الأعمال الفنية تستطيع أن تجعلنا نفكر بعمق فى معتقداتنا الأخلاقية، نتخذ منها موقفا نقديا. وكما رأينا من قبل. فإن الكوميديا كثيرا ما تكشف عن سخافات الأخلاق الشائعة ومتناقضاتها. مثل هذا الفن يحضنا على التماس مثل عليا اكثر معقولية وصحة. وبهذا المعنى يقوم الفن بتقديم "أسئلة أخلاقية" لا "إجابات أخلاقية"[1]. فهو إذن حافز على الاستنارة الأخلاقية.

من هذه الأفكار نستنتج أن الرقابة فى مجتمع مثل مجتمعنا ينبغى ألا يلتجأ إليها إلا نادرا، وبحذر، وفى حالات الضرورة القصوى. ولكن لا يمكننا أن نستنتج من ذلك أن من الواجب عدم الالتجاء إلى الرقابة أبدا.

---

[1] سيدنى زنك "التأثير الأخلاقى للفن" (مقال):
Sidney Zink: "The Moral Effect of Art" in Vivas and Krieger, op. cit, P. 556.

ذلك لأن تأثير الفن يمكن أن يكون ضارا بقدر ما يكون نافعـا. وهنـا طـرق لا حصر لها يستطيع بها الفن أن يعمل على هدم السعادة الشخصية والاجتماعية. فـهو قد يفسد الطبع. ولا سيما بين الصغار. إذ يوجه الدوافـع نحـو سـلوك غـير مشـروع ومضاد للمجتمع. وهو قد يشكك فـى المثـل العليـا التقليديـة ذات الضـرورة الحيويـة بالنسبة إلى النظام الاجتمـاعى؛ وفـى أوقـات الأزمـات السياسـية أو العسـكرية. قـد يكون الفن داعية إلى الفتنة أو التخريب.

والأرجح أن الضرر الأكبر يأتى من موضـوع العمـل الفنـى. وقـد اسـتمعنا إلى دفاع نصير الفن القائل إن الموضوع ليس إلا عنصرا واحدا فى العمـل الفنـى. وأن مـن الواجب ألا نفصل بينه وبـين الكـل. غـير أن هـذه حجـة فـى صـف التـذوق والنقـد الجمالى الواعى. ولكنا الآن نتحدث عن الوجه الأخلاقى للعمل. فمن الجائز أن يكون الجمهور الذى يشاهد العمل منتبـها إلى الموضـوع وحـده، ومـن الجـائز أن يتـأثر بـه تأثيرا ضارا. ذلك لأن عددا كبيرا من الناس يبدو، على أية حال، من أنصـار نظريـة "المحاكاة" دون أن يشعر بذلك. فإذا كانت تأثيرات مشاهدة الموضوع واضحة الضرر، فليس من المفيد أن نقول إن الجمهور لم ير العمل الفنى على ما هو عليه فى حقيقته. فالتأثيرات موجودة، وإذا ظل العمل الفنى يعرض على الناس فسوف تتضاعف. وإنه ليكون من المؤلم بوجه خاص أن يحظر العمل الفنـى فـى مثـل هـذه الظـروف، إذ أن الخطأ خطأ الجمهور اكثر مما هو خطأ العمل ذاته. ولكنا رأينا أن كـل رقابـة تـؤدى إلى الحظر مؤلمة. ومع ذلك فـلا بـد أن يكـون هدفـها هـو مراعـاة صـالح الحيـاة فـى مجموعها.

والواقع أن ارتقاء الذوق الجمالى للجمهور ليس إلا واحـدا مـن العوامـل التـى ينبغى أن تؤخذ بعين الاعتبار. فإذا كـان المـرء يـأخذ بوجهـة النظـر النسـبية، فـإن ممارسة الرقابة أو عدم ممارستها لا بد أن يتوقف على حقائق الموقف الخاص. وهـذه الحقائق شديدة التعقيد فى كل الأحوال تقرير تقريبـا فليـس مـن المحتمـل أن تكـون للعمل الفنى، فى ذاته وبذاته، تأثيرات تؤدى إلى الفتنة والفساد. وإنمـا الواجـب أن ينظر إليه فى ضوء المنـاخ العـام للـرأى الأخلاقـى والسياسـى والاجتمـاعى فـى ذلـك العصر وهكذا فإن الأعمال الفنية التى يمكن أن يسمح لها بأن تمضى دون تنظيـم فـى

دون تنظيم فى فترة معينة من تاريخنا، قد يصبح من المشروع فرض الرقابة عليها فى وقت آخر.

إن من الواجب عدم الالتجاء إلى الرقابة إلا إذا أظهرت حقائق الموقف، بقدر معقول من الوضوح، أن تأثيرات العمل يغلب عليها الطابع السىء. وعلى ذلك فربما كان من القواعد العملية النافعة أن نقول إن الرقابة ينبغى ألا تفرض إلا بعد أن يكون العمل قد عرض على الجمهور. فعندئذ فقط يمكننا أن نحصل على أدلة تجريبية على ضرر العمل. وبهذه الادلة وحدها نستطيع أن نبرر الحد من حرية الفنان والمشاهد. وبطبيعة الحال فإن تطبيق هذه القاعدة يترتب عليه خطر معين، هو أن الرقابة ستأتى متأخرة، بعد أن يكون الضرر قد وقع. غير أن هذه مخاطرة قد يكون علينا تحملها، وإن كان من الواجب أن نفعل ذلك عن وعى. أما الحل الآخر فهو ما يسميه القانون أحيانا "بالقيد المسبق"، أى الرقابة قبل العرض العلنى للعمل. وهنا تكون الأخطار أعظم. فعلى الرقيب أن يحكم على العمل قبل أن يكون قد وضع تحت اختبار الاستجابة الجمالية والتأثير الأخلاقى. وقد يكون تقدير هذا الرقيب للقيمة الجمالية للعمل أقل مما يستحق، على حين أن تقديره لأضراره الأخلاقية قد يكون أكبر مما يستحق. ولا بد أن تكون فرصة الخطأ أكبر بوجه خاص عندما يكون العمل بأسلوب أو قالب جديد غير مألوف. عندئذ تكون الرقابة مرتكزة على التخمين لا الواقع، وتحتاج إلى قدرة على التهكن والتخيل لا حد لها فى الرقيب.

وهذا يؤدى بنا أخيرا إلى السؤال الذى حير الفيران التى أرادت أن تعلق الجرس فى رقبة القطة – "فمن الذى سيقوم بهذا العمل"؟ إن الرقيب المثالى هو ذلك الذى يجمع بين الاحترام العميق للحرية، والحساسية المرهفة للقيم الجمالية للفن، والتقدير الواعى لمصلحة المجتمع. ولكن، على الرغم من أننى دافعت عن الرقابة، فإنى أعترف بأن الرقباء الذين عرفهم التاريخ لا يعجبوننى كثيرا، من حيث هم فئة. فقد كانوا فى كثير من الأحيان، بل ربما كانوا عادة أناسا ضيقى الأفق محدودى الأذهان. هؤلاء الناس يرفضون مطالب الفن؛ بل إن بعضهم كان يزدرى القيمة الجمالية تماما. والأسوأ من ذلك أنهم لم يكونوا أفضل فهما لمطالب الأخلاق على الإطلاق. فالأخلاق كانت فى نظرهم شيئا متحجرا محافظا إلى حد التطرف، وهم لم

يدركوا الأمية التى تنطوى عليها إعادة اختبار الأخلاق التقليدية وتحديها. وكثيرا ما كانوا يخلطون بين تحيزاتهم الخاصة وبين الخير الأخلاقى. فهناك رقيب فى إحدى مدننا الجنوبية الكبيرة كان فى السنوات التى سبقت وفاته القريبة العهد، مشهورا بقراراته الطائشة اللامعقولة. وكان يرفض عرض الأفلام التى تصور سرقات القطارات. لأنه هو ذاته كان فى شبابه عاملا فى السكك الحديدية. وقد ضربت فى هذا الفصل من قبل أمثلة أخرى مشهورة لحماقات الرقابة، هى اضطهاد اثنين من اعظم الأعمال الفنية فى القرن الماضى. وهما "مدام بوفارى" و"أزهار الشر". ولكن الرقابة ربما كانت أغبى ما تكون عندما تلفت الأنظار إلى أعمال لو لم يكن الرقباء قد أثاروا حولها ضجة لما التفت إليها أحد عندئذ تهدم الرقابة نفسها بنفسها. إذ أنها تخلق اهتماما شعبيا بأعمال ضارة أخلاقيا. وعندما يكون هذا الاهتمام كبيرا بما فيه الكفاية فإنه يستطيع عادة أن يجد سبلا للتحايل على القانون.

إن مشكلة اختيار الرقباء مشكلة هامة وعويصة، غير أنها ليست مستعصية وهى لا تختلف كثيرا، عن مشكلة اختيار القضاة. فهم بدورهم ينبغى أن يجمعوا بين النزاهة والبصيرة والتعاطف. ولكن هناك بالفعل أناسا على هذا النحو، ونحن نعرف من هم. فأسماؤهم تبرز فى تاريخ نظامنا القضائى. كذلك كان هناك قضاة كانت قراراتهم متحيزة، أو ما هو أسوأ من ذلك، ونحن نعرفهم على ما هم عليه، وإذن فليس ثمة جدوى تذكر من المناقشة القائلة إننا لا نستطيع أبدا أن نجد أى شخص يصلح ليكون رقيبا. إن وظيفة الرقيب صعبة، ومن الممكن إساءة استغلالها سعيا وراء السلطة الشخصية أو الكسب. ومع ذلك فإن الديمقراطية الناجحة لا بد أن تنتج أناسا قادرين على أداء هذا العمل بكفاءة. ولو وصل أى مجتمع ديمقراطى إلى النقطة التى يعجز فيها عن إنتاج أناس كهؤلاء، لكان يواجه مشكلات أخطر بكثير من مشكلة الرقابة فى الفن.

° ° °

وأود أن أضرب مثلا للتقدير الاجتماعى للفن فى أحسن حالاته، وربما كان هو أشهر أمثلة أحكام الرقابة فى هذا القرن، وهو حكم القاضى وولزى Woolsey

فى ٦ ديسمبر ١٩٣٣ فى قضية "يوليسيز Ulysses" لجميس جويس. ففى المحاكمة ذهب المدعى إلى أن الرواية مخلة بالآداب العامة. وبالتالى لا يمكن نشرها فى البلاد.

وقد بدأ القاضى وولزى بأن عمل حسابا للمطالب الجمالية فى الرواية. فاعترف بالجدة الأدبية للعمل. بل وصف طرق جويس بوضوح وذهن نفاذ[١]. وناقش سمات فى الكتاب مثل "الألفاظ القذرة". فى علاقتها بمقصد الفنان – أى أنه نظر إلى العمل الفنى فى كليته – ووجد أن لها تبريرا فى "محاولة جويس الأمينة أن يبين بدقة كيف تعمل أذهان شخصياته"[٢]. وأصدر حكمه على العمل بأنه ناجح من الوجهة الجمالية. غير أن القاضى وولزى لم يقف عند هذا الحد، بل اعترف أيضا بمطالب الأخلاق. ولكى يقرر إن كان من الواجب حماية الجمهور الأمريكى من قراءة الكتاب قال إنه:

"لا يكفى أن يجد المرء، كما وجدت فيما سبق، أن جويس لم يكتب "يوليسيز" وفى ذهنه ما يسمى عادة بالمقصد الإباحى، بل ينبغى أن أحاول تطبيق معيار أكثر موضوعية على كتابه لكى أقرر تأثيره من حيث نتائجه، بعض النظر عن المقصد الذى كتب به"[٣].

وهنا نجد اهتماما بالنتائج لا يقل عما يرغب فيه أى داعية أخلاقى. فمقصد الفنان شىء – وهو مالم يتجاهله القاضى وولزى – وتأثير العمل من حيث نتائجه شىء آخر – وهو مالم يكن من الممكن تجاهله بالأحرى، وذلك إذا حكمنا على الأمر على أساس الدور والمهمة التى قام بها القاضى وولزى.

وقد حرص القاضى وولزى، فيما يتعلق بالمشكلة القانونية الرئيسية، وهى ما إذا كانت "يوليسيز" رواية إباحية، على ألا يكون حكمه انعكاسا "لأهوائه الشخصية الخاصة"[٤]. فحكم بأن القصة، عندما يقرؤها إنسان سوى، لا تؤدى إلى "إثارة

---

(١) جيمس جويس: يوليسيز، ص ١١ – ١٢ من المقدمة (N. Y, Modern Library, 1934).

(٢) المرجع نفسه.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٢ من المقدمة.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٣ من المقدمة.

المشـاعر الجنسـية أو الأفكـار الشـهوانية"[1]. و"القـانون لا يتـهم إلا بالشـخص السوى"[2].

وها هى ذى الجملة الأخيرة من الحكم: "وعلـى ذلك فمـن الممكـن السـماح بنشر "يوليسيز" فى الولايات المتحدة"[3].

ولعلكم تعرفون أن يوليسيز تقرأ الآن على نطاق واسـع فـى الكليـات. وبـين الجمهور المثقف.

إن مشكلة التوفيق بين مطالب الفن ومطالب الأخلاق هـى. علـى أحسـن الفروض، شديدة الصعوبة. وهى تكاد تبـدو مسـتعصية فـى بعض الأحيـان. ولكنـى أعتقد أنه لو كان الرقباء على مستوى القاضى ووزلى. لأمكن حلها بكل مـا نـأمل مـن تعقل وإنصاف.

---

(1) المرجع نفسه، ص ١٤ من المقدمة.

(2) المرجع نفسه، ص١٣ من المقدمة.

(3) المرجع نفسه، ص ١٤ من المقدمة.

المراجــع

- ريد: مرجع حديث فى علم الجمال. ص ٣٣٥ – ٣٥٦، ٥٢٧ – ٥٧١

- فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال. ص ٤٨٣ – ٥٨٣

- جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعى. الفصلان ٩، ١٠

- مرى. ج كورتنى: الأدب والرقابة. ٣٤٩ – ٣٥١ (مقال).

Murray, J. Courtney: "Literature and Censorship", Commonwealth, vol L IV (July 6, 1956).

- برى. رالف بارتون: الاقتصاد الأخلاقى. الفصلان الأول والخامس

Perry, R. B: The Moral Economy (N. Y., Seribner, 1909).

- أفلاطون، الجمهورية، الكتب ٢ – ٤، ١٠

- ريدر . ملفين: "الفنان بوصفه دخيلا"، ص٣٠٦ – ٣١٨ (مقال)

Rader, Melvin, "The Artist as Outstsider", J. of Ae and Art Cr., vol. XVI (March, 1958).

- ريد: دراسة فى علم الجمال، الفصل الحادى عشر.

- تولستوى: ما الفن؟

Tolstoy, Leo: What is Art? (Trans. Maude, N, Y., Oxfor U. P., 1955).

أسئلـــة

١- لنفرض أنـك تقـر المبـدأ القـائل إن الرقابـة يمكـن فـى بعـض الأحيـان تبويرهـا أخلاقيا: فهل تستطيع أن تجد أية أمثلة محددة للرقابة فى تاريخ الفـن تعتقـد أنه كان لها ما يبررها فى ظروفها الخاصة؟ (ابحث بالتفصيل الحالات المذكورة فى هذا الفصل. أو أية حالات أخرى). فإذا لم تجد أيـة أمثلـة. فـهل يـترتب على لذلك أن من الواجب التخلى عن الرقابة حتى من حيث المبدأ؟

٢- هل تعتقد أن للفنان الحق فى الامتناع عن عرض عمله بعد تقديمه إلى الجمهور؟ وأى الأسباب تبرر هذا التصرف فى رأيك؟ وهل تظل هذه الأسـباب سـارية إذا اتضح أن الجمهور يقدر العمل الفنى تقديـرا رفيعـا؟ وهـل هنـاك. عمومـا. أيـة اختلافات هامة بين امتناع الفنان عن عرض العمـل وبـين الرقيـب الـذى يعمـل باسم المجتمع؟

٣- هل تستطيع أن تجد أمثلة لأعمال فنية يعبر فيها الفنان عـن موافقتـه علـى مـا يعتقد أنه شر؟ وهل تعد هـذه الأعمـال أدنـى مرتبـة علـى الـدوام مـن الوجهـة الجمالية؟ وإذا كان الأمـر كذلـك، فـهل يرجـع هـذا إلى مـا يسـميه بوزانكيـت "ضعفا فى المشاهد"، أى عدم قدرتنا على إدراك هذه الأعمال "بتعاطف"جمالى؟

٤- قارن بين هذه القضايا:

"زيد لاأخلاقى"

"هذا السلوك لاأخلاقى"

"هذا العمل الفنى لا أخلاقى".

كيف تختلف هذه القضايا فى المعنـى؟ وهـل القضيـة الثالثـة تسـتخدم لفـظ "لا أخلاقى" استخداما مجازيا؟

٥- "إن الشيء الوحيد المفيد الذى يستطيع المجتمع أن يفعله للفنـان هـو أن يتركـه وشأنه، ويمنحه الحرية -" (بل Bell: الفن، ص ٢٥٢).

هل يستطيع المجتمع أن يفعل للفنان شيئا أكثر من ذلك ؟

الباب الخامس

تقدير الفن

الفصل الرابع عشر

التجربة الجمالية، والتقدير، والنقد

١- التقويم والتقدير الجمالى :

التجربة الجمالية هى قبل كل شىء تجربة نقبل فيها موضوعاً ونستمتع به "دون أن نسأل أى سؤال". فنحن نتقبل الموضوع " لذاته فحسب". ونحن لا نستخدمه أداة لأغراض عملية. ولا نسعى إلى استخلاص معرفة منه. ولا نهتم بنتائجه من حيث الخير والشر. بل إننا نقابل الموضوع بشروطه الخاصة. ونحاول أن نحيا حياته. فإذا كان موقفنا "متعاطفاً" بحق. فإننا نتخلى عن نقد الموضوع أو تحديه. وفى هذا نجد التجربة الجمالية أشبه بالحب - وذلك على الأقل حتى المرحلة التى يصبح فيها الحب مثاراً للشكوى ومصدراً للمتاعب.

ولقد قلت إننا فى التجربة الجمالية "لا نسأل أسئلة". ولكن من الواضح تماماً أننا نسأل بالفعل أسئلة عن الأعمال الفنية وغيرها من الموضوعات الجمالية. بل ما أكثر ما نسأله، وما أكثر كلامنا عن الفن. إن تحليل قصيدة شعرية غنائية قصيرة قد يمتد صفحات متعددة من النثر المسترسل. ولو أخذنا كل ما كتب عن "هاملت" من شروح وتعليقات لملأت مكتبه كاملة، فالعمل الفنى لم يعد شيئاً نقبله شاكرين خاضعين، بل إننا بعد أن نتخلى عن الموقف الجمالى، يصبح العمل الفنى شيئاً ينبغى اختباره وتحليله والتنازع عليه. بل إن هناك، والحق يقال، أناساً يجدون فى هذا التنازع لذة تفوق ما يجدونه فى الإدراك الجمالى ذاته.

* * *

فما الذى نحاول أن نفعله بالضبط حين نحلل العمل؟ ولماذا نريد تحليله؟ هذه هى الأسئلة التى تتصدى لها فلسفة النقد الفنى، التى سنكرس لها ما بقى من هذا الكتاب. وتهتم هذه الفلسفة بأمرين: التقدير evaluation والنقد. فالتقدير يقوّم العمل الفنى من حيث جودته أو رداءته. وهو يحكم بأن "هذا العمل جميل "أو "هذا العمل أفضل من ذاك". وهناك، كما سنرى فيما بعد، عدة أنواع ووظائف مختلفة

للنقد. وسوف أعرّف "النقد الحكمى judicial Criticism"، فى الوقت الراهن بأنه" الاهتداء إلى أسباب لتأكيد حكم القيمة أو تحقيقه". وعلى أساس هذا التعريف، لا تكون عبارات مثل: "هذا قبيح "! أو "آه! ما أبدعه!" هى ذاتها نقد للموضوع، بل إن النقد يبدأ عندما يسأل المتحدث "لماذا نقول ذلك"؟ أو "هل هذا العمل قبيح بحق"؟

عن فلسفة النقد الفنى، شأنها شأن كل فروع الفلسفة، تبحث عن الاعتقادات والمفاهيم الكامنة من وراء تفكيرنا وعملنا. وهى لا تقدم حججاً تؤيد أو تفند أحكاماً خاصة مثل "أوديب مسرحية عظيمة"، وإنما هى تلفت أنظارنا إلى ما تأخذه مثل هذه الأحكام قضية مسلماً بها، ونثير أسئلة مثل:

ما الذى نعنيه حين نقول إن العمل "قيم من الوجهة الجمالية" (أو حين نستخدم لفظاً أقل تخصصاً وتعقيداً مثل: "هذا العمل جيد")؟ هل نحن نتحدث عن العمل ذاته، أم أننا نصف استجابتنا الخاصة له فحسب؟ وإذا كنا نتحدث عن أنفسنا، فهناك إذن خداع لا شعورى فى قولنا "العمل كذا.." ذلك لأننا نؤكد حكم القيمة كما لو كان حقيقة، وفى بعض الأحيان ندافع عنه بقدر من الحرارة يدل بوضوح على أننا نعده حقيقة هامة. ولكن كيف يمكن التحقق من الحكم؟ وهل يمكن التحقيق منه على الإطلاق؟ هل نستطيع فى أى وقت أن نثبت لشخص لا يتفق معنا فى آرائه الخاصة بالفن إنه على خطأ؟ إننا إذا لم نكن نعى إجابات هذه الأسئلة بوضوح، فلا جدوى من الاستمرار فى المجالات حول مزايا أى عمل فنى. وما لم يتفق جميع أطراف المناقشة على معنى حكم القيمة، ووسائل تأكيده، أى إثبات صحته، لكانت مناقشاتهم تفتقر إلى الاتجاه والهدف. وفضلاً عن ذلك فإن المجادلات حول الفن تؤدى عادة إلى الكلام عن "الذوق السليم" و"الذوق الردىء". وكلنا، على الأرجح، نؤمن بأن لبعض الناس ذوقاً أفضل من بعضهم الآخر. ولكن لنتساءل مرة أخرى: ما الذى نعنيه بالذوق السليم، وكيف نستطيع أن نبرر إيماننا به، إن كان من الممكن تبرير هذا الإيمان على الإطلاق؟

وهناك أسئلة مشابهة يمكن أن تثار فى صدد النقد: فما وظيفة الناقد الفنى؟ وما الذى ينبغى أن نتوقع تعلمه منه؟ وهل يمكن أن يزيد النقد من متعتنا الجمالية؟

وكيف يجب أن يمضى تحليل الفن؟ أم أن عملية النقد الفنى هى بأسرها غير ضرورية بل ضارة. وهى سيل متدفق من الكلام يقضى على تلقائية الاهتمام الجمالى؟

على أن هناك بعض الطلاب لا يحتاجون إلى أن يقنعهم أحد بقيمة فلسفة النقد الفنى. بل إن اهتمامهم بالأسئلة التى أوردناها الآن يبلغ حداً لا يطيقون معه صبراً على المشكلات التى عالجناها من قبل فى هذا الكتاب. فطبيعة الموقف الجمالى. وتعريف "الفن الجميل". وعلاقة الفن "بالحياة". معرفياً وأخلاقياً — كل هذه موضوعات تبدو لهم أقل إلحاحاً وطرافة من النقد الفنى. فلماذا إذن لم نصل إلى النقد إلا عند نهاية دراستنا؟

إن القارىء، حتى لو كان واحداً من الطلاب الذين تحدثنا عنهم الآن. لابد أن يكون فى استطاعته استباق جزء من الإجابة على الأقل. ولابد أن يدرك أننا لا نستطيع مناقشة النقد الفنى مناقشة واعية إلا بعد أن نكن قد كونا فكرة واضحة عن مفهومى "الفنى" و"الجمالى". فهذان المفهومان أساسيان فى النقد. وليس فى استطاعتنا أن نكتفى بالتسليم بأن معانيهما واضحة يشارك فيها الجميع. "فللفن الجميل". كما رأينا من قبل، معان متعددة، كما أن لفظ "الجمالى" لفظ شديد التعقيد فى الحديث المعتاد، ولو لم يكن قد سبق لنا تخليل هذه الألفاظ، لكانت مناقشة النقد مختلطة غامضة منذ البداية.

ونستطيع أن ندلل على ذلك بصورة أكثر تحديدا. فمن أكثر الأخطاء شيوعا فى الكتابات النقدية أن يخلط المرء بين القيم الجمالية وغير الجمالية فى الفن .

فعندما يصف ناقد عملا من الأعمال بأنه "قبيح: لأنه لا يشارك الفنان معتقداته الأخلاقية، ولكنه يعجز عن إيضاح سبب حكمه (وربما لم يكن هو ذاته يدركها) فإن نقده يؤدى إلى تضليل لا نهاية له. فالصفة التقويمية "قبيح" تؤدى بنا إلى الاعتقاد بأنه يتحدث عن العمل جماليا، على حين أنه فى واقع الأمر لا يفعل ذلك. ولا يمكننا أن نكشف عن هذا الخلط إلا إذا كنا نفهم الموقف الجمالى وطبيعة "الاعتقاد" الجمالى. كذلك فإن الشعور الواعى بهذا الخلط بين القيم يزيد من فهمنا "للذوق". ذلك لأننا نعرف الآن كيف نعامل أحكام القيمة التى يصدرها الشخص المتحذلق، أو ذلك الذى يقدر الأعمال على أساس ندرتها أو قيمتها فى السوق

فحسب، ولقد اتهم سانتيانا هؤلاء الناس بأنهم يتصفون "بالسوقية الجمالية"، ولكنهم لا يعدّون مفتقرين إلى الذوق نظراً إلى إعلائهم لشأن التجديد أو المال فوق القيمة الجمالية، بل إنهم قد أغفلوا العنصر الجمالى تماماً. فالموقف الجمالى هو ذاته الشرط الأول "للذوق السليم".

ومع ذلك، فليس من الدقة تماماً أن نقول إن الفصول السابقة إنما كانت تمهيداً لدراستنا الحالية فحسب. فلابد أن يدرك الطالب أيضاً أن قدراً كبيراً مما تضمنته هذه الفصول كان بالفعل فلسفة للنقد ذاته، أو قريباً من ذلك كل القرب. فقد رأينا أن كلاً من النظريات الكبرى فى الفن قد أخبرتنا بما ينبغى أن "نبحث عنه" فى العمل الفنى. وبذلك فإن كلا منها قد وضعت معايير للحكم على الفن، وفضلاً عن ذلك فإن النظريات المختلفة فى الفن قدمت على الأقل إيحاء بالإجابة عن السؤال الهام الذى أوردناه من قبل، وهو: هل حكم القيمة الجمالى تأكيد متعلق بالعمل، أو وصف لمشاعرنا؟ فنظريات "المحاكاة" ترى أن الحكم يعنى أن الموضوع قد توافرت فيه خصائص يشترك الناس فى إدراكها، أى "كليات universals". والنظرية الشكلية تبدى اهتماماً اعظم بالمشاهد، على حين أن النظرية الانفعالية تمضى فى هذا الاتجاه أبعد من ذلك. تلك نظريات كامنة من وراء كل تقدير للأعمال الفنية، وسوف نعرضها بطريقة منهجية فى الفصل التالى.

وأخيراً فإن نظريات "الحقيقة الفنية" وضعت معايير معينة للحكم على الفن. وقد كشفت مناقشتنا للقبح وغيره من المقولات الاستطيقية عن اتساع نطاق اللغة النقدية، ومعانى طائفة من أكثر ألفاظها شيوعاً. وهنا أيضاً كنا، أثناء حديثنا عن علم الجمال، نتحدث فى الوقت ذاته عن "فلسفة النقد".

فما هى الاختلافات الحقيقية بين هاتين الدراستين؟ قد يقال إن علم الجمال يبحث فى وقائع التجربة الفنية والجمالية، أى يبحث فيما يكونه الفن، وفى طبيعة الإدراك الجمالى، وفيما إذا كان للحقيقة وجود فى الفن، ما إلى ذلك. وعندئذ قد يمكن القول إن فلسفة النقد تبحث فى جوانب النشاط الفنى والجمالى المتعلقة بالقيمة. ولكنا رأينا منذ قليل مدى ضعف هذا التمييز. فمناقشاتنا المندرجة تحت موضوع "علم الجمال" كانت متعلقة على الدوام بالقيم. وهذا راجع إلى أن "الوقائع"

التى يبحثها علم الجمال هى إما قيم، وإما وثيقة الصلة بالقيم. فالخلق الفنى والتذوق الفنى مشحونان بالقيم، مثلما أن معطيات الجيولوجيا مثلاً خالية منها. فالفنى والجمالى يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالاستمتاع الإنسانى وهذا ما تدل عليه لغتنا، كما فى اللفظ التقويمى "الفن الجميل"، وشيوع استخدام لفظ "الاستطيقى" للدلالة على ما هو "جميل" أو "مُرض من الوجهة الاستطيقية".

وهكذا كنا منذ البدايةِ عاكفين على بحث القيم. ومن هنا فإن التمييز بين الدراسة الجمالية والدارسة الفلسفية للنقد ينبغى أن يتم على نحو آخر. فالدراسة الأولى تتعلق بوجدان القيمة valuing – أى الاهتمام بموضوع ما والشعور بأنه ممتع. وعلم الجمال يدرس الموقف المتميز الذى يحكم هذه التجربة، والموضوعات التى يتخذ إزاءها هذا الموقف، تركيب هذه الموضوعات. أما فلسفة النقد فتبحث فى عملية التقدير evaluatiom أى تحليل الجودة الجمالية للموضوع والحكم عليها. ولمناقشة علم الجمال نتائج هامة بالنسبة إلى فلسفة النقد. ومع ذلك فإن الحكم والنقد ليسا عملين مماثلين للخلق الفنى والإدراك الجمالى. ففلسفة النقد تعالج منهجية مشكلات الحكم والنقد.

° ° °

غير أن أول الأسئلة جميعاً هو: "لماذا نحكم وننقد"؟ لم لا نقبل العمل الفنى أو المنظر الطبيعى على ما هو عليه، ونكتفى بالاستمتاع به إلى أقصى حد؟ ولماذا يتعين علينا أن نثرثر حوله ونحاول الاهتداء إلى مآخذ عليه ونقيس قيمته بدقة؟

قد يكون من أسباب ذلك أننا نستمتع بالكلام عن الأعمال الفنية. فهذه مسلاة لا ضرر منها، ومن الممكن المضى فيها بقدر كبير من التعمق والتعقيد. أى أننا، بعد أن نكون قد استمتعنا بمزايا الفن فى التجربة الجمالية، نميل إلى إعمال الفكر فيها خلال تقديرها. ففى أثناء التجربة الجمالية نتذوق فخامة أسلوب "بروكوفييف" وتدفق حيوية "ماتيس". وبعد ذلك نعود إلى التفكير فيها بإعزاز خلال عملية التقدير.

وفضلاً عن ذلك، فإن لأحكامنا التقويمية وجهاً اجتماعياً. فنحن نشترك مع الآخرين فيما نحبه ونكرهه فى الفن، كما فى الطعام. وتقديم رأى فيه تقدير لعمل

معين، هو أشبه بتقديم "وصفة" لإحدى الوجبات: فهى دعوة للآخرين إلى الاستمتاع كما استمتعنا نحن. ونحن فى هذه الحالة أشبه بالمتحدث فى قصيدة "فروست Frost" الصغيرة، الذى خرج:

...لكى ألتقط أوراق الأشجار وألقى بها بعيداً
(وقد أنتظر حتى أرقب المياه الصافية):
ولن أغيب طويلاً – فلتأت معى بدورك.

(المرعى)

والأهم من ذلك أننا ندعو الآخرين لكى "يأتوا بدورهم" حتى نستطيع أن نختبر استجابتنا الخاصة للفن. فنحن نود أن نتأكد أحكامنا. ولا نكون واثقين تماماً من أن العمل يتصف بنفس الجودة التى وجدناه عليها ما لم يجده الآخرون كذلك أيضاً. "فالقيمة التى أعزوها إلى الصورة تزداد قوة على نحو ما نتيجة للاتفاق عليها، وتقل إذا ما اختلف عليها"[1]. وقد يؤدى بنا هذا الاختيار الذى تشترك فيه عدة ذوات إلى سحب رأينا الأصلى، بل قد يقنعنا بأن العمل ليس جديراً بمزيد من الاهتمام. (وهنا قد تلعب الحذلقة ونزعة السلطة دورها، بل هى تلعب دورها بالفعل فى كثير من الأحيان. أما كيف نميز بين صاحب الرأى القطعى (الدجماطيقى) فى علم الجمال، وبين صاحب الذوق الرفيع، فتلك مسألة سنبحثها فى الفصل المقبل) غير أننا لم نقدم بعد أهم سبب لقيامنا بعملية التقدير.

فلنعمم السؤال، ونتساءل عن السبب الذى نحكم من أجله على أى قيم لا على القيم الجمالية وحدها. فلماذا نقدر قيمة الأطعمة، أو قيمة سلوك أخلاقى، أو حتى طريقة كاملة فى الحياة؟ إن كلا من هذه قد يكون ممتعاً فى وقت اختيارنا له. ومع ذلك فإن التفكير الهادئ، أو قوة التجربة المؤلمة، أو كليهما معاً، قد يؤدى بنا إلى أن نقول فيما بعد أن الموضوع لم يكن "طيباً بحق". فنحن نقول "لقد ظننته" طيباً أو "لقد خدعنى". فالطعام هدد صحتى بالخطر، والفعل الأخلاقى أعده الآن خطأ وغير جدير بى، أما طريقة الحياة القديمة فقد أصبح تخلصى منها أشبه

---

(1) ديويت باركر De Witt H. Parker، فى كتاب: "القيمة: بحث تعاونى Value, A Cooperative Inquiry" نشره "راى لوبلى Ray Lepley"
(Columbia U. P., 1949) P. 427.

بالإفاقة من كابوس، بعد أن أطلعنى المصلح الاجتماعى على طريقة جديدة فى الحياة. هنا نجد أبسط.وربما أهم، تمييز فى داخل القيم – أعنى ما يبدو خيراً، أو ما هو خير مؤقتاً وما هو خير بطريقة أصيلة دائمة. وهنا أيضاً تبدأ الحكمة. ذلك لأن الحكمة هى القدرة على التميز بين هذين النوعين من القيم فى الحالات المحددة.

ومن الممكن أن يؤدى التفكير فى طريقة التقويم القديمة إلى الحملة عليها لأى سبب من بين أسباب كثيرة محتملة. ففى أوضح الحالات، كما فى حالة الغذاء الضار، قد تكون للموضوع نتائج أليمة. فالألم فى "الصباح التالى" (بأوسع معانى الكلمة) قد يفوق بكثير اللذة فى "الليلة السابقة". وقد رأينا كيف أن الالتجاء إلى النتائج يمكن أن يؤدى إلى التنظيم الأخلاقى للفن. وهنا نوع آخر من الموقف التقويمى قد يكرس المرء فيه كل جهوده، وربما كل حياته، لتحقيق هدف معين، ثم يجد بعد إن بلغه أنه تحول إلى رماد. وقد يقول عندئذ، ناظراً إلى أعلى من بين الأنقاض، إن الهدف لم يكن جديراً بسعيه. ولكنا قد نعمل، قبل السعى إلى موضوع يغرينا، على تحليل خصائصه. وعندئذ قد نجد عيوباً وأخطاء لم نرها فى البداية. وربما تعلمنا، بفضل اتساع نطاق معرفتنا، أن الشىء الجيد لا يعادل فى جودته الشىء الآخر المناظر له، والذى كون فى متناول أيدينا.

إن التقدير المبنى على التفكير مرشد للسلوك المقبل. فتجربة القيمة عندنا، فى جميع مجالات الحياة، تنطوى على اختيار. وحكمنا على شىء ما بأنه أجدر أو أفضل بالفعل من شىء آخر يتيح لنا أن نختار على نحو تكون معه فرصتنا فى النجاح أعظم مما لو كنا نختار على أساس من الجهل. ونستطيع عندئذ أن نأمل،إلى حد معقول، فى أننا "لن نرتكب نفس الخطأ مرة أخرى"، ولن ندفع ثمن الخطأ مضاعفاً. والحق أن الحمة تكون ضرورة لا غناء عنها عندما يكون تحقيق الرغبة المتأصلة فى قلوبنا أمراً يكلفنا، على نحو ما، مشقة كبيرة.فعندئذ نستطيع أن نقدر إن كان الموضوع يستحق الثمن الذى سندفعه، كما نستطيع أن نقدر كيف نختار أكثر الوسائل اقتصاداً. كذلك فإن الحكمة مطلوبة عندما يكون هناك عدد كبير من الموضوعات التى يتعين علينا الاختيار بينها.

على أن هذه المشكلات ليس لها فى ميدان التجربة الجمالية عادة نفس الخطوة التى تكون لها فى الميادين الأخرى للحياة. فليس من الضرورى فى حالة التجربة الجمالية. أن نتوخى الدقة الكاملة فى حساب المخاطر والتكاليف. فميدان الجمال هو ميدان التجربة الكامنة المنطوية على ذاتها. لا حاجة إلى التفكير فى أسباب إنتاج الموضوع الفنى أو وسائله. وإن كان الداعية الأخلاقى. مثل تولستوى. قد يحتج بالطبع بأن الوسائل تكلف أكثر مما ينبغى. أما نتائج الإدراك الجمالى فهى عادة أبسط من أن تحتاج منا إلى الانشغال بها. وفضلاً عن ذلك فإن التذوق الجمالى لا يخضع عادة لنظم عامة. كالنشاط الاقتصادى أو الدينى. ومن هنا فإنه ليس محاطاً بأوامر ونواه. كهذين الأخيرين.

وأخيراً فإن النشاط الجمالى لا يقوم عادة على التنافس، لأن الأعمال الفنية فى العادة متاحة للجميع. على خلاف. الطعام أو الفتاة الجميلة التى يتنافس عليها المعجبون. فعندما أستمع إلى سيمفونية بيتهوفن الخامسة، لا أدعى أننى أملك وحدى العمل ولا أحرمك من فرصة الاستمتاع إليها.

لهذه الأسباب كلها لم يكن الحكم الحذر والحساب الفطن ضروريين ضرورة مطلقة فى الميدان الجمالى. فلسنا مضطرين إلى أن ننشغل كثيراً بطريقتنا فى الاختيار لأن الخطر الذى يمكن التعرض له هنا أقل. ولهذا كان الاستمتاع الجمالى أحياناً يوصف بأنه هروب من أعباء الحياة اليومية. ويقول سانتيانا إن الفنون "استعمال لحريتنا، بعد انتهاء عمل الحياة وتهدئة الخوف منها"[1].

* * *

وعلى الرغم من ذلك فإن للتقدير الجمالى بالفعل دوراً يقوم به، وهو ليس بالدور الهين.

ذلك لأن القيم الجمالية، شأنها شأن القيم الأخرى، ينبغى أن تُختار. والأهم من ذلك أننا قد نخطئ فى اختيارها. وفى هذا الصدد لا نجد اختلافاً كبيراً بين الميدان الجمالى وبين سائر ميادين القيمة. وأغلب الظن أننا نبالغ فى هذا الاختلاف لأن الموقف الجمالى ذاته لا يهتم بالأسباب والنتائج. بل هو مركز على

---

(1) الإحساس بالجمال. ص ١٦٦.

موضوعه فحسب. ومع ذلك فلابد لنا، قبل اتخاذ الموقف الجمالى، من أن نقوم بعمليات اختيار. فأى كتاب سنقرأ؟ وأى هذه الأسطورة سنشترى؟ ولكى يكون الاختيار مثمراً، فلابد من معرفة بالعمل، وبجودته النسبية، وإلى أى مدى يمكنه أن يظل محتفظاً بقيمته. فالتقديرات المرتكزة على أساس متين تتيح لنا أن نزيد من استمتاعنا ونتجنب خيبة الأمل. وقد لا يكون لهذا نفس أهمية اختيار الطعام المغذى أو السلوك الأخلاقى الصحيح، غير أنه ليس بالأمر الضئيل الشأن أيضاً.

ومن الممكن أن يحدث، فى معاملاتنا مع الموضوعات الجمالية، كما يحدث فى معاملاتنا مع الموضوعات الأخرى ذات القيمة، أن نشعر بأننا خدعنا، وبأن أملنا قد خاب. وقد يبدو العمل الذى سررنا له عند أول لقاء معه، مملا تافهاً عندما نعود إليه فيما بعد، وقد يتضح أن ما بدا بديع التنسيق، نفاذ إلى الأعماق، ما هو إلا شىء هش البنيان يثير عواطف سطحية. عندئذ نشعر كأننا كنا مخدوعين، وكأن لسان حالنا عندئذ يقول: "ما الذى كنت أراه من قبل فى هذا؟" ولنقل مرة أخرى إن خيبة الأمل فى الفن قد لا تجلب كارثة بالقدر الذى تجلبه خيبة الأمل فى الزواج مثلاً. ولكن هذا ليس دليلاً على أن من واجبنا أن نصدر أحكامنا فى حياتنا الجمالية بطريقة عمياء.

وهناك عامل آخر له دور فى قيامنا بتقدير القيم، يمكننا أن نسميه "بنزاهتنا الجمالية". فالتقدير المبنى على التفكير يجعل التفضيلات التى نشعر بها واعية ومقصودة، وتصبح ميولنا الخاصة معايير. ونحن لا نود أن نخذل معاييرنا بإبداء موافقتنا على ما هو رخيص متصنع. بل إننا لا نقبل أن نتنازل عنها، مثلما لا نقبل أن نخفف من الشروط التى نشترطها فى الشخص إذا شئنا أن نتخذ منه صديقاً. ومن الممكن أن نحمل على الأدب والموسيقى الجماهيرية الرخيصة، لا لأننا نستقبحهما من الوجهة الجمالية - فمن الجائز أننا نميل لهما طرباً - بل لأنهما يهبطان بمستوى المعايير الذوقية.

وإذن فتقدير القيم مرشد للاختيار، وهو أساسى لنزاهتنا نحن. غير أن أهم أسباب التقدير جميعاً هو أنه يؤدى إلى حدوث فارق فى التجربة الجمالية ذاتها، وبالتالى يزيد من القيمة التى نشعر بها لهذه التجربة.

إن معظم الأعمال الفنية التى تستحق الكلام عنها هائلة التعقيد. وقد أقنعتنا دراستنا لعلم الجمال بهذه الحقيقة أكثر من مرة. فقليل جداً من الأعمال هى التى تكشف لنا عن ما فيها منذ البداية. وبدون الألفة والتعود، والقدرات الضرورية على التذكر والتخيل والانفعال والمعرفة، فإن الأعمال الجيدة، بل الأعمال العظيمة - والأعمال العظيمة بوجه خاص فى الواقع - تبدو لنا مملة أو غامضة [1]. وفى استطاعة النقد، الذى يخدم أغراض التقدير الجمالى، أن يساعدنا على الإحاطة بالعمل المعقد. فالتحليل النقدى يمكنه أن يكشف لنا عن علاقات شكلية متبادلة تربط بين أطراف العمل سوياً، وعن معان تؤلف حقيقته، ودلالة تعبيرية تضفى عليه عمقاً ورنيناً. مثل هذه المعرفة تمكننا من أن نرى المزيد عندما نعود إلى هذا العمل ثانية. فعندئذ نستطيع أن "نهيء" أنفسنا للاستجابة لكل ما فى العمل.

على أن بعض المفكرين، مثل تولستوى، يرفضون عملية النقد بأسرها. فهم يرونها غير ضرورية. "ما الذى يوجد هناك.. مما يحتاج إلى شرح"؟[2]. قد لا يكون هناك بالفعل إلا القليل جداً مما يحتاج إلى شرح فى الأغانى والأساطير الشعبية التى كان تولستوى يبدى لها كل تقدير. ولكن أولئك الذين يتوسعون فى هذه الحجة بحيث تمتد إلى كل فن، يرون أن كل ما علينا هو أن ننظر إلى العمل باهتمام تلقائى أصيل لكى نستخلص قيمته. غير أن هذا الرأى لا يرتكز على أساس متين من الواقع. "أليس العمل الفنى مكتفياً بذاته؟ بلى، ولكنه قد لا يكون شارحاً لذاته"[3]. فمن الواجب ألا ننخدع بالبساطة الظاهرية للموقف الجمالى، إنه لصحيح تماماً أن نقول إن الإدراك الجمالى يلتقط ما هو موجود فى العمل، وما هو "معطى مباشرة". إلا بعد أن يكن الإدراك قد تدرب واستنار بفضل النقد.

وعلى ذلك فإن التقدير والنقد عنصران مساعدان لا غناء عنهما فى حياتنا الجمالية. ولولاهما لكان إدراكنا أعمى أو مشوها، ولكانت خبرتنا بالقيمة هزيلة.

---

(1) انظر من قبل، القسم الثانى من الفصل الثالث.

(2) تولستوى: المرجع المذكور من قبل، ص ١٩٤.

(3) دونالد أ. ستاوفر Donald A. Stauffer : "مقدمة "كتاب "مقصد الناقد" The Intent of the Critic ، نشره ستاوفر (.(Princeton U. P., 1941) ص ١٢.

وهذه الحقيقة هى مبرر وجود التقدير والنقد. أما كيف يؤديان عملهما على وجه التحديد، فهذا ما سوف تحدده الفصول المقبلة.

* * *

ومع ذلك. فهناك تحفظ واحد ينبغى أن ننبه إليه هذا التحفظ لا يؤدى إلى دعم موقف أولئك الذين يريدون الاستغناء تماما عن النقد. ولكن من الواجب أن ننبه إلى أن النقد يؤدى أحيانا إلى خسارة فى القيمة الجمالية. فالتحليل قد يكشف لنا عن أخطاء فى العمل لا نراها فى الوقت الذى يكون انتباهنا فيه منصرفا، بطريقة جمالية، لهذا العمل. ومن الممكن جدا أن يؤدى إلى إعاقتنا عن الاستمتاع بالعمل مرة أخرى بنفس القدر الذى كنا نستطيع به أن نستمتع بهذا العمل لو لم نكن قد قمنا بالتحليل. وهكذا يتم التخلى عن مصدر من مصادر رضائنا، ويكون عزاؤنا الوحيد عندئذ – وهو عزاء جاف – هو أننا أصبحنا على الأقل نعرف العمل على ما هو عليه فى حقيقته.

إننا لا نجد بأسا فى الشعور بأننا كبرنا على القصص التى نقرؤها لأطفالنا. فهذا يبدو أمرا "طبيعيا" على نحو ما. ولكن قد يبدو أن هناك شيئا غير مستحب فى النقد الذى يأتى فجأة فيفسد علينا العمل. بل إننا قد نواجه استياءنا هذا بشىء ما، فنظل نعلى من قدر ما حمل عليه التقدير النقدى، وليذهب النقاد إلى الجحيم!

على أن مثل هذا الميل العنيد لا يأتى بسهولة، إذ أن للتقدير النقدى العميق سلطة وقوة هائلة بحق. فنحن نشعر بشىء من عدم الارتياح لأننا رفضنا النتائج التى وصل إليها. وفى احتجاجنا ذاته، نعترف بأن "معرفتنا أصبحت أفضل"، أى أن من الواجب أن نولى ظهرنا للمعقولية لكى نحب ما نؤمن بأنه غير جدير بأن يحب.

إننا نحتج على النقد لأننا نريد أن نحتفظ بمتعتنا التلقائية. فما الذى يرغمنا على التخلى عن هذه المتع الرفيعة؟ هذا هو مطلب البراءة الدائم. ومثل هذا السؤال يثار فى جميع مجالات التجربة، لا الجمالية فحسب. وهو يمثل رد الفعل المعتاد على أية نصيحة تقدم إلينا بأن نكف عن فعل ما نفعله. ولكن ربما كانت لهذا السؤال أعظم دلالة فى مجال علم الجمال. فالتجربة الجمالية غير أنانية، لا تعبأ بالنتائج، بل تهيب بالشعور والخيال لذاتهما. وهى تتمثل فى السرور الخالص الذى يحس به

الطفل إزاء المناظر والأصوات. فهنا تكون تجربة القيمة بريئة بحق، إن كـانت بريئـة في أي مجال. والضرورة التي تحتم خضوع هذه التجربة للحكـم النقـدي- إن كـانت هناك ضرورة على الإطلاق - أقل بكثير من تلك التي تحتم خضوع النشاط الأخلاقي أو الديني أو الاقتصادي له.

وأغلب الظن أنه لا توجد إجابة قادرة على إسـكات هـذا الاحتجـاج تمامـاً. فالنقد يحرمنا أحياناً بالفعل من القيم. فإذا لم نعـد نحـب مـا كنـا نحبـه مـن قبـل، فعندئذ تكون هناك قيم قد ضاعت - وهذا مجرد تحصيل حاصل. وتلـك فـي الواقـع هي المخاطرة التي نتحملها في جميع مجالات القيمـة عندمـا نبـدأ فـي التفكـير فـي رغباتنا ومتعنا التلقائية. وكما قال الفيلسوف جون ديوي: "لنعترف بأننا ما إن نبـدأ التفكير، فلن يضمن أحدا أين سـينتهي بنـا الأمـر، والأمـر الوحيـد المضمـون هـو أن أهدافاً وغايات ونظماً كثيرة يكون مآلها عندئذ إلى الانهيار". غير أننا لا نستطيع مـع ذلك أن نأمل في أن ما سيضيع سوف يعوض وزيادة. فالبراءة لا تسـتطيع أن تصمـد طويلاً. وحتى لو استطاعت، لكانت قيمـها- مـها كـان مـن "نقائـها"- قيمـاً هزيلـة وبسيطة نسبياً. إن البراءة حسب تعريفها ذاته، لا يمكنها أن تعرف أبداً تلـك القيـم التي لا تأتي إلا بالمعرفة والتفكير. ففي الميدان الجمالي، يستطيع النقد أن يكشف في العمل عن عمق وعقد لم يخطر أبداً ببالنا من قبل. وفي مقابل كل عمل يدينه النقـد، توجد أضعاف مضاعفة من العمال التي يجعلها ذات دلالة في نظرنـا، وبذلـك يكـون الربح الصافي في تجربة القيم عندنا هـائلاً. وكلمـا ازدادت قدرتنـا علـى الحساسـية والتمييز، قل ندمنا على ما تركناه وراء ظهرنا من التفضيلات.

٢- الموقفان الجمالي والنقدي :

سبق لي أن أعربت عن الرأي القـائل إن الشـعور بالقيمـة الجماليـة والتقديـر النقدي مختلفان كل عن الآخر، وإن كان في استطاعته الأخـير أن يزيـد مـن قدرتنـا على التذوق. وسأحاول الآن أن أثبت أن التذوق والنقد متميزان على نحو آخـر، مـن حيث أن كلا منهما مضاد للآخر مـن الوجهـة النفسـية. فالموقفـان الجمـالي والنقـدي طريقتان في النظـر إلى الموضـوع يصـل الاختـلاف بينـهما إلى حـد أنـه عندمـا يكـون لأحدهما السيطرة في الذهن، فإنه يطرد الآخر. فليس من السهل وجودهما معاً. ولـو

استطعنا أن ندرك السبب. لأدركنا على نحو أفضل لماذا كان الفنانون "ومحبو الفن" في كثير من الأحيان يتشككون في نقاد الفن أو يعادونهم. وعندئذ سنتمكن من فهم إحساسهم بأن النقد يفتقر إلى حيوية التذوق ودفئه.

* * *

فلنبدأ أولا بالتفكير في الطريقة التي تستخدم بها عبارة "اتخاذ موقف النقد"، إنها تدل، في أكثر معانيها صرامة، على التنقيب عن العيوب. وهي تشير وبمعنى أوسع، إلى تقدير نواحي القوة ونواحي الضعف في موضوع ما. على أنها توحي، في جميع معانيها و بحالة ذهنية معينة – هي حالة تجرد وحذر وتحوط من أن يخدع المرء. فاتخاذ موقف النقد يعني رفض الموافقة حتى "يرى المرء بنفسه" و كما يقول التعبير المشهور. ولا بد أن يأتي الموضوع إلينا ويقدم أوراق اعتماده. ولا يمر إلا إذا أثبت جدارته.

أما الموقف الجمالي فيختلف عن هذا كل الاختلاف. بل إنه عكس هذا على خط مستقيم. فهو يدعونا إلى الولاء للموضوع بحرية، ودون تساؤل، وفي هذا الصدد يقال أحيانا إن المشاهد "يستسلم" العمل الفني، وإن كانت الاستعارة هنا مبالغا فيها إلى حد ما. فالمشاهد يريد في هذه الحالة أن يحيا حياة الموضوع، ولكنه لا يستطع أن يفعل ذلك إذا ظل محتفظا بعزلته وتشككه. لذا يقبل الموضوع بشروطه الخاصة (شروط الموضوع) ويتخلى عن أي تحد له. وعندما يبلغ الاهتمام الجمالي أقصى درجاته، يفقد المشاهد ذاته في الموضوع.

وهكذا فإن نفس المزاج النقدي أو الروح النقدية مضادة للموقف الجمالي. ولو ساد الموقف النقدي اهتمامنا لقضى على الإدراك الجمالي. ونحن جميعا نعرف أناسا يحدث لهم ذلك، إذ تجدهم دائما حريصين على تلمس المآخذ في العمل الفني وكثيرا ما نشعر بالرغبة في أن نقول لهم: لم لا تهدىء أعصابك وتستمتع بالموسيقى؟

وفضلا عن ذلك فإن النقد تحليلي، وهو أمر عرفه أعداء النقد منذ وقت طويل، وكان شعارهم هو "إننا نقتل لكي نشرح" غير أن الناقد لا يستطيع أن يؤدي عمله دون تحليل. فلا بد له، كي يبين أن العمل جيد، من أن يوضح ما الذي يسهم في قيمته من بين عناصره. وهو قد يتحدث في هذا الصدد عن جماله الحسي، أو

وضوح بنائه الشكلى. أو عمق الانفعال الذى يثيره. أو دقة الحقيقة التى يعبر عنها. ولا بد له أن يبحث فى عناصر العمل فرادى، وكذلك فى علاقتها بعضها ببعض.

ولكن هذه ليست هى الطريقة التى يسير بها الإدراك الجمالى. فهو لا يعمل على تقطيع العمل. وإنما يدركه فى كليته. فالصفات الحسية التى يتحدث عنها الناقد إنما هى مشاعر مباشرة بالنسبة إلى المشاهد. والعلاقات الشكلية التى يحللها الناقد هى فى نظر الإدراك الجمالى روابط حيوية بين التوقعات والتوترات. تعمل على إشاعة الحياة فى التجربة، وتجمع بين أطرافها بطريقة محكمة. والحقيقة التى يلخصها الناقد بطريقة نثرية يحس المشاهد أنها متغلغلة فى جميع أرجاء العمل ومتجسدة فيه. فما يريد المشاهد إدراكه هو الكل الشامل للعمل. وهو يتهم بما يسميه ديوى "معاناة تجربة"، ولا يريد قائمة مفصلة من العناصر.

وأخيرا فإن غرض النقد مختلف عن غرض الإدراك الجمالى. فالناقد يريد الدفاع عن حكم القيمة الخاص به، ومن هنا فإنه يسعى إلى اكتساب معرفة بالعمل. واهتمامه يكون منصبا على شىء من وراء عملية النقد. أما الموقف الجمالى فليس لديه اهتمام خارج نطاق الإدراك المحض. "فاللذة الجمالية.. لا تصل إلى أعلى قممها إلا عندما تكون غير واعية بذاتها، وتكون استغراقا أو اندماجا لا يحد منه المقصد المعرفى للتقدير والتحليل الموضوعى"[1].

* * *

فى هذه النواحى الثلاث، يقف الموقف الجمالى والموقف النقدى كل فى مقابل الآخر. فهما حالتان متباينتان، وهما يقبلان على العمل لأغراض مختلفة ومن ثم فإن التجارب التى تصاحب هذين الموقفين تختلف بالمثل. فعندما ينظم الانتباه، والإدراك، وقدراتنا على الشعور بطريقة نقدية، لا يكون من الممكن "تفتحها" للاستجابة الجمالية، على حد تعبير دوكاس. وإذن فالموقفان فى أساسهما متضادان.

* * *

---

(1) ليويس: تحليل للمعرفة والتقويم ص٤٤٢

C. I. Lewis: An Analysis of Knowledge and Valuation, (La Salle, Illinois, Open Court, 1946).

وربما كان من السهل الموافقة على أن النقد والإدراك الجمالى مختلفان. ولكن لن يوافق الجميع على أن التعارض بين هذين الموقفين يبلغ من الشدة بقدر ما ذكرت ولا بد فى هذا الصدد من بحث اعتراضين. يمكن تلخيصهما على النحو الآتى:

(١) الموقفان مختلفان. ولكنهما عادة. وربما دائما. يحدثان فى المدرك فى آن واحد. فالإدراك "التعاطف" تماما وغير المقترن بوعى للذات هو مثل أعلى أو خالة حدية. لا يمكن تحقيقها فى الواقع على الإطلاق. ذلك لأننا عندما نتذوق نحكم أيضا. وهذا أمر تام الوضوح. ونحن نعرف جميعا أنه كثيرا ما يحدث أثناء استماعنا إلى الموسيقى أو مشاهدتنا للمسرحية. أن نهمس فى أذن مرافقينا بتعليقات نقدية. "فالتجربة الجمالية" هى فى الواقع بالنسبة إلى معظم الناس خلال بعض الوقت، وبالنسبة إلى بعض الناس خلال معظم الوقت، مزيج من الموقفين الجمالى والنقدى.

هذه حقيقة، ولكنها حقيقة لا تقضى على التمييز الأساسى بين الموقفين. ذلك لأن هذين الموقفين، شأنهما شأن أمور كثيرة أخرى، يمكن تمييزهما تحليليا، وإن كانا يوجدان معا واقعيا. فهذا الاعتراض الأول، حين يقول إن هناك موقفين، يفترض مقدما وجود التمييز وفضلا عن ذلك، فإن الحقيقة التى بنى عليها هذا الاعتراض هى مع ذلك حقيقة مؤسفة. ذلك لأن تعارض الموقفين هو الذى يؤدى إلى الإقلال من الاهتمام الجمالى كلما تدخل النقد. وعلى هذا فإن الأخير ينقص القيمة الجمالية.

إن قوام النقد فى نظر بعض المفكرين، كما سنرى فيما بعد[1]، هو وصف استجابات المشاهد الشخصية للعمل. فلابد أن يسأل المشاهد نفسه: "هل أجد هذا العمل ممتعا"؟، "وما الانفعالات التى يثيرها فى"؟ وما إلى ذلك. ومن الواضح أن هذا النوع من النقد يتعارض مع الاهتمام الجمالى بالموضوع. "فالانتباه الجمالى هو قبل كل شىء انتباه مركز حول الموضوع"[2]. ولا يمكن أن يكون الانتباه "مركزا تماما حول الموضوع" إذا كان المدرك يوجه هذا الانتباه نحوم حالاته النفسية الخاصة. (ويمكن

---

(١) انظر فيما بعد القسم الثالث من الفصل السادس عشر.

(٢) جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعى، ص ٤.

أن يضاف إلى ذلك أن هذا النوع من الشخص المدرك يضايق أصدقاءه ومرافقيه بقدر ما يضايق نفسه. بتساؤله الدائم "هل أنا أستمتع بهذا حقا "؟ والجواب هو أنه لن يعرف ذلك أبدا ما لم يتوقف عن طرح السؤال. فعلية أن يطبق على التجربة الجمالية تلك القاعدة القديمة التى تسرى على كل تجربة متعلقة بالقيمة: "الطريق إلى اكتساب السعادة هو نسيان السعادة").

غير أن النقد الذى يركز اهتمامه على الموضوع هو بدوره مضاد للتجربة الجمالية، لنفس الأسباب السالفة الذكر. ففى بعض الأحيان و عندما يؤكد المشاهد تجربته بأحكام من مزايا العمل أو الأداء. يكون الدافع نوعا من التحذلق أو النزعة الاستعراضية أما المجتمع. وقد يكون أحيانا فنانا محترفا يهتم بأسلوب الأداء وأسرار الصنعة. وقد يكون النقد أحيانا أخرى – فى أسوأ الحالات – ملجأ أخيرا لأولئك الذين لا يمكنهم الاندماج فى العمل والاستجابة له. وهو فى كل الأحوال يؤدى إلى كبت الاهتمام الجمالى. ولهذا السبب رأى بلو Bullough أن النمط "الموضوعى" من المشاهدين "يمثل .. أكثر صور الذوق الجمالى فجاجة"[1]. وكما يقول ليويس Lewis، فإن النقد "ينبغى أن يؤدى دائما إلى بعض التمييع.. فى القيمة التى تدرك مباشرة، ولا يمكن أن يدرك الجمالى بأبهى ما فيه إلا الأبرياء آو الذين يقبلون عليه بتواضع، والذين يكون الجمال بالنسبة إليهم هبة من الآلهة"[2].

هذا الاعتراض الأول يقول إن الموقف النقدى يصاحب الموقف الجمالى "عادة، وربما دائما". فماذا نقول عن "دائما" هذه؟ ألا تكون حالتنا الذهنية جمالية بصورة تامة أبدا؟ من الواضح أن الإجابة عن هذا السؤال ليست باليسيرة. فمن الصعب إدراك الوقائع المباشرة للتجربة بصورة واضحة. فالانتباه المرتكز حول الموضوع يميل إلى الخفوت؛ وهناك دائما احتمال لحدوث خداع للذات. ومع ذلك فإننا، فى بعض الأحيان على الأقل، "نسلم أنفسنا" كلية للموضوع. ومن الجائز أن أغلب الحالات التى يحدث فيها هذا هى تلك التى يكون فيها العمل مألوفا وكأنه صديق قديم. فعندئذ يكون فى استطاعتنا توقع الاتجاه الذى سيسير فيه، وتأتى استجاباتنا بيسر

(1) انظر من قبل الفصل الثالث،القسم الثالث.

(2) المرجع المذكور من قبل،ص ٤٤٢، ٤٤٣.

وسـهولة. والأهـم مـن ذلـك كلـه أننـا قبلنـا العمـل، "ودون تسـاؤل". ويعـد "النمـط الشخصى" عند بَلُو Bullough[1] ممثلاً لهذا النوع من التجربة.

ولكن ربما كان من الواجب تغيير الاعتراض بحيث يكون مؤداه أن الموقف النقدى ينبغى أن يصاحب الموقف الجمالى، وإلا كان إدراكنـا سـاذجا لا تميـيز فيـه. غير أنى أعتقد أن هنالك خلطاً لفظياً خطـيراً فـى قولنـا إنـه ينبغـى علينـا أن "نقرأ بطريقة نقدية" أو "نستمع بطريقـة نقديـة". فـهل يعنـى ذلـك أن مـن واجبنـا القيـام بالتحليل، والتقدير على أسـاس معايير القيم، الخ. أثناء التجربة الجمالية المزعومـة؟ إن كان الأمر كذلك. فلن تعود التجربة عندئذ جمالية. بل إن من الواجـب أن يُفـهم ذلك على أساس أنه يعنـى أن مـن واجبنـا القـراءة أو الاسـتمتاع بوعـى ونفـاذ. فمـن الضرورى أن نكون واعين بكل ما ينطوى عليه العمل من خصب. ولكـن هـذا الوعـى ينبغى أن يأتى من النقد الـذى يحـدث قبـل المواجهـة الجماليـة. فمـن الواجـب أن تستوعب معرفتنا[2]. فى داخلـها مـا اكتسـب مـن عمليـة التعلـم المتعلقـة بـالموضوع، بحيث يعمل هذا الأخير على توجيـه انتباهنـا وتوقعنـا كلمـا تكشـف العمـل. "فليـس النقد، وإنما ثمار النقد – أى المزيد من المعرفة، والقـدرة الأدق علـى التميـيز، وعلـى التلقى بمزيد من الحساسية – هى التى تندمج فى التجربة التى هـى جماليـة بحـق. وبعد أن يؤدى النقد دوره، فإن خير ما يفعله هو أن يذوى ويموت"[3].

(٢) والاعتراض الثانى على التميـيز بـين الموقـف الجمـالى والموقـف النقـدى يقف على مستوى أعمق. فعلـى حـين أن الاعـتراض الأول يقبـل هـذا التميـيز، فـإن الثـانى يتحـداه. والحجـة التـى يقدمـها ترتكـز مـن جـانب علـى تعريـف "الموقـف الجمالى"، وترتكز من جانب آخر على حقيقة نفسية متعلقة بالتجربة الجمالية.

فالموقف الجمالى، شأنه شأن أى موقف آخر، يدل، حسـب تعريفـه، علـى طريقة معينة فى توجيه الانتباه والتحكم فيه. على أن الانتباه انتقـائى دائمـاً. فنحـن لا نرى كل شىء دفعة واحدة، ولا نعد كل ما نراه متساوى الأهمية، وهكذا نجد فى

---

(١) انظر من قبل الفصل الثالث، القسم الثالث.

(٢) هكذا فى الأصل، والأرجح أن المقصود هو "تجربتنا الاستطيقية"

(٣) جيروم ستولنيتز: "فى التقويم والتقدير الجمالى" ص ٤٧٢ (مقال)
Jerome Stolnitz,: "On Esthetic Valuing and Evaluations", Phil and Phen. Research, XIII (1953).

داخل الأعمال الفنية عناصر متقابلة. وعناصر ينصب عليها التأكيد أكثر من غيرها. وهنا تتدخل الحقيقة النفسية: فالطريقة التى نوجه بها انتباهنا إلى العمل تتوقف على تجاربنا الجمالية السابقة. ولا سيما تجاربنا المتعلقة بأعمال مشابهة. فعن طريق تكيفنا السابق بثت فينا معايير لما هو قيم فى مثل هذا الفن. ولقد قال الأستاذ باركر Parker "إن أول كتاب نقرؤه يضع معيار كل قراءاتنا التالية للشعر"[1]. هذه المعايير الضمنية تحدد ما سوف "نبحث عنه" فى العمل. ومن هنا "ففى كل عملية تذوق تكمن معايير ضمنية للحكم"[2]. وعلى ذلك فإن التمييز القاطع بين الموقفين "النقدى" و"الجمالى" غير صحيح. فالتقدير والحكم ماثلان فى كل فعل من أفعال التأمل الجمالى. ولن نكون قد أحسنا فهم الموقف الجمالى لو قلنا إنه غير نقدى على الإطلاق، فهو على الدوام نقدى إلى حد ما.

فلنبدأ بأن نقول إن الحقيقة التى يرتكز عليها هذا الاعتراض الثانى لا تقبل الجدل. فمن الذى يستطيع أن ينكر أن اختيارنا لما هو هام فى الفن إنما هو حصيلة تربيتنا الجمالية السابقة؟ إن النقاد، والمعلمين، وتجربتنا السابقة وتقديرنا الواعى لتلك التجربة – كل هذه العوامل تؤثر فى اهتمامنا وتمييزنا الجمالى. وما هذا إلا مثل للحقيقة الأعم، والأوضح، القائلة إن كل ما صادفناه فى الماضى ترك بصماته علينا.

إن الانتباه الجمالى انتقائى بالفعل. فنحن نركز انتبهنا على أشياء معينة فى العمل، لا على غيرها. ولكن كل ما يعنيه هذا هو أننا نواجه الموضوع بطرق معينة للإدراك تكون جزءا من "عتادنا" الجمالى. وهو لا يعنى أبدا أننا نكون "نقديين" أثناء التجربة الجمالية، بمعنى أننا نحاول عندئذ تقدير العمل وتحليله. فنحن لا يكون لدينا، أثناء التجربة، ذلك "المقصد الواعى المتعمد"[3]. الذى يتسم به الموقف النقدى.

وأود هنا أن أستشهد برأى واحد من أشهر النقاد فى عصرنا، وهو ف. ر ليفيس F. R. Leavis.

---

(١) فى كتاب "لوبلى Lepley" المذكور من قبل، ص٢٢٨.

(٢) هارولد أوزبورن: "علم الجمال والنقد" ص٣١.
Harold Osborne: Aesthetics and Critcism. (N. Y., Philosophical Library, 1955).

(٣) ليويس، المرجع المذكور من قبل، ص ٤٤٢.

"إن الكلمات فى الشعر لا تدعونا إلى "التفكير حولها" والحكم عليها، بل تدعونا إلى أن نندمج فيها بحسنا، أو "نصير" إلى حال غير حالنا – أى أن نحقق تجربة كاملة معطاة فى الكلمات. فهى تطالب .. برهافة الاستجابة – وهى نوع من الاستجابة لا يتمشى مع الموقف التقديرى. الذى لا يرى أمامه إلا المعيار.. إن الناقد– من حيث هو قارئ للشعر – يهتم حقا بالتقدير، ولكن تصويرنا إياه أنه يقيس بمعيار يفرضه على الموضوع ويطبقه من الخارج إنما هو إساءة عرض للعملية... فاهتمامه الأول إنما يتجه إلى الاندماج فى القصيدة وامتلاكها.. بكل ما فيها من امتلاء عينى"[1].

ومن الطبيعى أن المعايير "كامنة" فى نوع القراءة الذى يتحدث عنه ليفيس. ويمكننا أن نعبر عن نفس الفكرة بطريقة أوضح إذا قلنا أن ليفيس قد نما فى نفسه ذوقا معينا، وبالتالى فهى "يبحث عن" أشياء معينة فى العمل. ولكنه لا يحاول أن يقرأ العمل وقد "وضع المعيار نصب عينيه". ولعلك تلاحظ أن ليفيس يضع "قارئ الشعر" إلى جانب "الناقد"، وبذلك يوضح أنه يصف الإدراك الجمالى ذاته. وعلى ذلك فإن الإدراك الجمالى لا يمكن أن يوصف بأنه "نقدى" ما لم نستخدم لفظ "نقدى" بطريقة مضللة.

ولقد استشهدت أيضا برأى الأستاذ "باركر" والذى يؤكد تأثير التعود والتكيف الجمالى السابق فى التجربة الجمالية. وهو بدوره يذهب إلى أن "المعيار بالنسبة إلى كل قراءات الشعر" هو شىء كامن فى جهازنا الإدراكى؛ فهو لا يستخدم من أجل التقدير الواعى: "(هذا المعيار) ليس مجرد أداة للحكم العقلى، ولتصنيف اللذات وترتيبها، وإنما هو يتحكم فى نفس طبيعة اللذة ذاتها وشدتها، بقدر ما يحققه العمل الفنى أو يتجاوزه أو يقصر دونه"[2].

* * *

لقد قطعنا شوطا بعيدا فى الفصل بين والنقد والتأمل. وهناك من المفكرين من يسيرون خطوة أخرى ونهائية فى هذا الاتجاه. فهم يرون أن بين النقد والاستمتاع

---

(1) "النقد الأدبى والفلسفة Literary Criticism and Philosophy" فى كتاب "السعى المشترك The Common Pursuit" ص ٢١٢ – ٢١٣.

(2) المرجع المذكور من قبل، ص ٢٢٩.

الجمالي من الاختلاف الشديد ما يجعل النقد أمرا لا شأن له على الإطلاق بالتذوق. فهم عقيم فحسب. ذلك لأن النقد. بموقفه الخاص الذى يتخذه من الموضوع. وبمناهجه الخاصة. لا يستطيع بحال أن يفسر القيمة الجملية للعمل الفنى.

وها هى ذى الحجة التى يسوقونها لإثبات هذا الرأى: إن موضوع حكم القيمة هو العمل الفنى. ونحن نحكم على العمل بأكمله لأن ما استمتعنا به جماليا هو العمل بأكمله. ونحن نقول إنه "جميل" أو "عظيم" أو أية صفة أخرى. ولكن هذا ليس إلا بداية التقدير. فكيف نستطيع الدفاع عن حكمنا ؟ لابد لنا من الكلام عن العمل فى كليته. ولكن ما الذى يمكننا أن نقوله عنه؟ إنه هو ذاته. من حيث هو موضوع قيم بطريقة متميزة. فريدة فطبيعته المحددة لا يمكن أن توصف بعبارات عامة أو تصورات. إذ أن هذه الأخيرة تنطبق دائما على كثرة من الأشياء. ولكن ما نقدره فى العمل هو فرديته الثمينة. ولهذا السبب كنا نرفض استبدال قصيدة بأخرى. فالأعمال الفنية ليست مترادفات.. من هنا كان تأكيد الفيلسوف كروتشه أن العمل "فرد مصون– أى أنه هو الفرد الذى لا ينبغى أن يمسه التجريد التصورى إذا ما شئنا له أن يحتفظ بسلامته الجمالية"[1].

فإذا كنا لا نقدر على وصف العمل. فإن قدرتنا على الحكم عليه تكون أقل. فالتقدير يستخدم معايير أو مقاييس للحكم. وهذه المقاييس تحدد مختلف الطرق التى يمكن أن يمتاز بها العمل أو يخفق، وتيس نجاحه فى هاتين الناحيتين. ومن أمثلتها: "الوحدة الشكلية"، أو "القوة التعبيرية" أو القواعد التى تحدد "إحكام البناء" فى مقطوعة شعرية من نوع السونيت Sonnet أو قطعة موسيقية من نوع السوناتا. غير أن هذه دائما عامة، أى أن المفروض أنها تسرى على عدة موضوعات من نوع معين. أما العمل المحدد، فهو ذاته فحسب. وقالبه أو شكله خاص به. فنحن نستطيع أن نحكم على السيارات وهى تخرج من الرصيف المتحرك فى المصنع، أو على دبابيس الورقة أو التفاحات. لأنها كلها تنتمى إلى نوع واحد. ومن الممكن أن نضع مواصفات لما هو أنموذج جيد لهذا النوع. أما العمل الفنى فهو "نوع

---

[1] و. ك. زيمزات الابن،وكلينث بروكس: النقد الأدبى: تاريخ موجز.
W. K. Wimsatt, Jr., and Kleanthy Brooks: Literary Criticism, A Short History (N. Y., Knopf, 1957).

بنفسه" من السونيت أو السوناتا. إن جاز هذا التعبير. فمن الممكن أن يخرق "القواعد" التى يحددها الكتاب المدرسى. ويظل مع ذلك عملا ذا قيمة جمالية كبرى. فكيف يمكننا إذن أن نتوقع من الأحكام النقدية أن توفى القيمة التى نشعر بها فى تجربتنا حقها؟

إن قواعد "الشكل الجيد" وما إلى ذلك تنطبق على أجزاء أو عناصر معينة من العمل. ومهما أكثرت من هذه القواعد. واستخدمت معايير "للأمانة التصويرية" أو "التأليف" أو "التوافق" أو أى شىء آخر. فستظل لا تدرك إلا سمات جزئية للعمل. أما ما هى هذه السمات. وكيف تكون لها قيمة. فهذا ما يتوقف على تفاعلها مع كل شىء آخر فى العمل. ولهذا السبب كان فى استطاعة العمل أن يخرق قواعد الجودة أو الرداءة فى أحد أجزائه ويظل مع ذلك عملا فنيا جيدا. والأمر الذى لا يمكنك أبدا أن تحيط به – على الأقل بواسطة النقد – هو الطابع "العضوى" للعمل الكامل. فإذا لم يكن فى استطاعتك تقدير الكل. فلن تستطيع تقدير الأجزاء. ولن يكون فى استطاعتك قطعا أن تفهم قيمة الكل عن طريق مجرد الجمع بين قيم الأجزاء.

إن مفارقة النقد هى أن الطابع "العضوى" الفريد للعمل، أى طريقة إحساسنا بالعمل فى مجموعة من خلال الإدراك الجمالى، تؤدى بنا إلى إصدار حكم القيمة؛ ومع ذلك فإن فردانية العمل الكامل هى التى تحول بيننا وبين إثبات الحكم. وفى رأى خصوم النقد أن هذه المفارقة كفيلة بهدم كل نشاط نقدى.

إن الموضوع الفنى ليس مما يمكن التعبير عنه، أو الكلام حوله، إننا نستطيع أن نقول: "ما أجمله! انظر "! غير أن هذه حماسة، وليست نقدا. وما دام الفن على ما هو عليه، فإن النقد مستحيل أساسا.

° ° °

فكيف يستطيع النقد أن يدافع عن نفسه ضد أعدائه؟ إنه يخرج من المأزق الذى اقتيد إليه بطريقتين.

أولاهما هى أن يواصل طريقه. على الرغم من نقاد النقد. ويحلل أجزاء العمل والعلاقات المتبادلة بينها، وكأنه يقول: لنفرض أن العمل الكامل "فريد" ولا

يقارن"، ولكنه ليس على أية حال بقعة مختلطة لا تمايز فيها. وهو ليس كعالم المتصوف، عندما يرى" الكل فى الكل" دون أية أجزاء أو تمييزات داخلية. وكأنه مجرد "واحد" متجانس لا فواصل فيه. فلنتصور فروق اللون، والضوء، والموضوع فى التصوير، وضروب التقابل والتوازن بينها. ولنتصور الاختلافات داخل سيمفونية كلاسيكية: بين الحركة الأولى وحركة "الاسكرتسو Scherzo"، وبين مختلف الإيقاعات والتوزيع الموسيقى. الخ. هذه فوارق يدركها المشاهد الخبير بحساسيته. وهى التى تجعل الكل "العضوى" على ما هو عليه. وبعد ذلك نستطيع فى لحظاتنا النقدية، أن نقوم عناصر العمل. ولما كانت هذه أجزاء من العمل، فمن المؤكد أن حديثنا ينصب على "العمل". وأننا نعمل على تأييد الحكم القائل إن "العمل قيم من الوجهة الجمالية".

ومع ذلك فنحن لازلنا نتحدث فقط عن أجزاء العمل. ولكن أعداء النقد يؤكدون أن جودة الكل ليست مجموع قيم أجزائه. وهنا نجد أنفسنا إزاء سؤال ضخم فى "منطق النقد": فكيف نستطيع أن نستدل على قيمة الكل من عدد من الأحكام المنصبة على الأجزاء ؟ إذا قدرنا العلاقات التشكيلية، والقيم اللونية، والتوازن، فى لوحة ما، وظلت اللوحة مع ذلك شيئا يزيد على هؤلاء مجتمعين، فكيف يمكن أن يؤدى تحليلنا إلى دعم تقدير العمل "الكامل"؟

ليس ثمة إجابة بسيطة وواضحة عن هذا السؤال العسير، الذى هو بالفعل سؤال أساسى بالنسبة إلى كل نقد. ومع ذلك لا ينبغى أن نستدل من هذا على أن النقد عقيم.

فمن الملاحظ أولا – وإن لم تكن هذه هى المسألة الأساسية – أن عناصر بعض الأعمال الفنية يمكن تقديرها بمعزل عن العمل الكامل. فليس من الصحيح دائما أن قيمة الجزء تتوقف على موضعه فى الكل. فقد نتذوق الجرس والوزن فى قصيدة، ونتجاهل عمدا معناها العقلى. ولابد لنا أن نتذكر أنه ليس كل الأعمال الفنية أمثلة كاملة للوحدة العضوية. "فالاعتماد المتبادل التام بين الأجزاء والكل أقرب إلى أن يكون مثلا أعلى للفن، منه إلى أن يكون حقيقة وصفية عن الأعمال الفنية. وقد يتحقق هذا المثل الأعلى فى بعض الأعمال، ولا سيما الأعمال الصغيرة.

ولكن فى كثير من الأعمال نجد أن المادة المحسوسة غير متمشية مع ما يفترض أنها تعبر عنه. وكثيرا ما تكون فى الأعمال الضخمة "بقع ميتة" لا ترتبط ارتباطا حيويا بالفقرات أو المجالات الأخرى للعمل. وبالكل والأرجح أن حجة خصوم النقد تبدو أقوى مما هى عليه فى حقيقتها نظرا إلى أنهم يغفلون هذه الحقيقة.

ومع ذلك فلا يمكن تفنيد حجتهم على أساس هذه النقطة. ذلك لأنك لو تأملت "جزءا" كبيرا بما فيه الكفاية من العمل. مثل بناء الخط والكتلة والعمق فى تصوير ذى موضوع. لأصبح هذا الجزء "كلا" جماليا قائما بذاته. كذلك فإن هناك بالفعل كثيرا من الأعمال ترتبط فيها الأجزاء والكل ارتباطا وثيقا فى "وحدة عضوية".

وإذن فعلى النقد الفنى أن يقدمك إجابة أقوى يرد بها على خصومه. ولا بد أن يبين أنه يعترف بأهمية العلاقة بين الجزء والكل، وأن الناقد يستطيع أن يعمل حسابا لهذه العلاقة فى أدائه لعمله.

ومرة أخرى نبدأ بالتسليم بأن طبيعة العمل الكامل "فريدة"، وبالتالى فإنها إذا شئنا الدقة، "مما يعجز عنه التعبير". وهذا يعنى ببساطة أن الناقد لا يستطيع أن يصل بالكلمات إلى ما نحس به إزاء العمل خلال الانتباه الجمالى المستغرق (ولو كان يستطيع، لكانت قراءة النقاد تغنى عن مشاهدة الأعمال الفنية). ولكن لا يترتب على ذلك أن الناقد لا يستطيع أن يقول شيئا عن قيمة العمل الكامل، فهو ليس مضطرا إلى أن يكتم فمه بيديه، بل إننا نستطيع أن نقول، ونقول بالفعل، أشياء عن العمل الكامل تتسم بأنها ذات معنى وبأنها مضبوطة، فى حدود معينة.

فلنتصور الاختلافات فى الأوصاف المعبرة عن القيمة. إننا نصف بعض الأعمال بأنها "جميلة"، وغيرها بأنها "بديعة" وأخرى بأنها "قبيحة"، وغيرها بأنها "جليلة"[1]. وكل من هذه الألفاظ يوحى بنوع القيمة التى يملكها العمل، وكيف يختلف عن الأعمال الأخرى، ونستطيع أن نبرر استخدامنا لأى من هذه الألفاظ بطريقة محددة، بأن نشير إلى بناء العمل ونوع الاستجابة الجمالية التى يثيرها. وفى حالات أخرى نستطيع، باستخدام نفس الأساليب، أن نبين أن اللفظ قد استخدم

[1] انظر من قبل، القسم الأول من الفصل الحادى عشر.

بطريقة غير صحيحة. فالطابع "العضوى" للعمل ليس سرا مستغلقا لا يمكن الكلام عنه بطريقة معقولة. كما أن استخدام ألفاظ عامة فى صدده لا يؤدى إلى تشويهه أو هدمه.

والأهم من ذلك أننا نستطيع أن نصف الطابع الكلى للعمل بتفصيل أكبر كثيرا. وبطبيعة الحال فإن ألفاظا مثل: (جميل) "وبديع" وغيرها، ليست إلا أوصافا تقريبية. وفى استطاعة الناقد أن يقدم ما هو أكثر منها. فعندما يعجبه طابع العمل فى تجربته الخاصة، يستطيع، إذا كان بارعا فى استخدام الألفاظ، أن يعطينا على الأقل إحساسا معينا "بمذاق" العمل فى الإدراك الجمالى. وأغلب الظن أنك قرأت أوصافا مثيرة كهذه عن كبيعة العمل ومستواه. والاسم الذى يستخدم عادة للدلالة على هذا النوع من النقد له طرافة خاصة. فهو يسمى "تذوقا appeciation". مثل هذا النقد لا يقف عند حد التحليل المحض، بما فيه من إعطاء درجات لأجزاء العمل، بل يسير نحو الإدراك الجمالى ذاته وهو يحاول التعبير عن الطابع المباشر والسمة الكلية فى التجربة الجمالية.

وهكذا فإن طابع العمل الكامل ليس مما يعجز عنه التعبير تماما. ولكن الأهم من هذا كله أن الناقد يستطيع أن يحيط بالعمل الكامل أثناء تحليله للأجزاء. وهو ليس مضطرا إلى الوقوع فى خطأ الفصل بين الأجزاء وبين الكل، وهو الخطأ الذى يتهمه به أعداؤه.

وكما رأينا من قبل، فإن فهم الأهمية الجمالية للعمل الكامل ينمو ببطء. ولكن من المحتم على النقد أن يفهم "ما يحاول العمل أن يفعله"، جماليا. فعندئذ فقط يستطيع أن يحكم على أجزاء العمل بطريقة واعية. ذلك لأن خصوم النقد على حق حين يؤكدون أن قيم الأجزاء تتوقف على علاقاتها المتبادلة فى سياق الكل. "ولو لم توجد وجهة نظر موحدة... لانتهى النقد إلى تعداد للتفاصيل يكون مملا بقدر ما هو غير مطلوب"[1]. أما عند توافر "وجهة النظر الموحدة"، فإن حديث الناقد لن يكون منصبا على أجزاء منفردة فحسب، بل إنه فى جميع الحالات سيدرس الجزء كما يؤدى وظيفته فى الكل. ومن هنا فإنه سيتجنب عندئذ التطبيق الآلى: لقواعد

---

[1] ديوى: الفن بوصفه تجربة. ص ٣١٤.

عامة"، وهو التطبيق الذى يكون فى معظم الأحيان مضللا، كما يؤكد خصوم النقد. وعندما يتحدث الناقد عن "التشويه" أو "التوازن" أو "الصدق"، سيتحدث عنها كما توجد فى هذا العمل بعينه، وسوف يحترم فردانية العمل.

وهكذا فإن النقد لا ينبغى عليه أن يكتفى بتجاهل حجج خصومه، حتى لو كان يرفض قبول النتيجة التى يصل إليها هؤلاء الخصوم، أى يرفض الانتحار. فمن الواجب أن يتعلم النقد من حججهم. وعلى النقد ألا ينسى أبدا أن العمل الكامل هو الذى يحكم عليه آخر الأمر، وأن كل ما يقوله الناقد ينبغى أن ينظم على أساس هذه الحقيقة.

ومجمل القول إن النقد يدافع عن نفسه أولا بقوله إننا نستطيع التحدث بطريقة لها معنى عن الكل. والدفاع الثانى، والأهم، هو أن ما نقوله عن الأجزاء لا يتعين عليه أن يكون عقيما ومضللا. وقد لا تقنع هذه الحجج أولئك الذين يؤكدون أن العمل هو "ذاته فحسب"، وبالتالى لا يمكن التعبير عنه (ولكن أية حجج تقنع هؤلاء)؟ وهم على أية حال أصحاب الكلمة الأخيرة. فمهما كان عمق التحليل النقدى ودقته، ومهما كان الإحساس بالكل متحكما فيه، فإن النقد لا يمكن أن يكون بديلا للإدراك الجمالى للعمل المنفرد. إن العمل الفنى شىء، والكلام عنه شىء آخر، تماما كما أن الموقف الجمالى شىء والموقف النقدى شىء آخر. ولو نسى النقد ذلك، أو حاول أن يحل محل الإدراك الجمالى على نحو ما، لكان فى هذا إفلاس له. ذلك لأنه يسىء عندئذ فهم وظيفته. ولا مفر له فى هذه الحالة من أن يضر بأولئك الذين يقرءونه، لأنه يغريهم بالاعتقاد بأن تجربتهم الجمالية الخاصة لا ضرورة لها. هذا النوع من النقد يستحق منا أن نحمل عليه بنفس الشدة التى حمل بها خصوم النقد على كل نقد بوجه عام.

المراجـــع

- ريدر: مرجع حديث فى علم الجمال. ص ٤٧٠ - ٤٧٩
- فيفاس وكريجر: مشكلات عالم الجمال. ص ٤١٤ ٤١٨، ٤٣٠- ٤٣٦.
- بوس. جورج: بيجاسوس بلا أجنحة. الفصل السابع.

Boas, George: Wingless Pegasus (John Hopkins Press, 1950).

- جلبرت. كاثارين: دراسات جمالية. ص ١١٥ - ١٢٤.

Gilbert, Katharine: Aesthetic Studeies (Duke U, P., 1952).

- ليفيس. ف. ر: المسعى المشترك. ص ٢١١ - ٢١٢.

Leavis, F. R,:The Common Pursuit (N, Y., George W. Stewart, 1952).

- لوبلى، رى (الناشر) :القيمة: دراسة تعاونية.

Lepley, Ray, ed,: Value, A Cooperative Inquiry (Columbia U. P., 1949).

- ليويس: تحليل للمعرفة والتقويم.الفصل الرابع عشر.

Lewis, C.I: An Analysis of Knowledge and Valuation. (La Salle, Illinois. Open Court, 1946).

- أوزبورن: علم الجمال والنقد. الفصلان الأول والثانى.

H. Osborne: Aesthetics and Criticism.

- ستولنيتز، جيروم: "فى التقويم والتقدير الجمالى"، ٤٦٧ - ٤٧٦.

Stolnitz, Jerome: "On Esthetic Valuing and Evaluation", Phil, and Phen. Research, vol, XIII (June, 1953).

أسئلة

١- قال الفيلسوف جون ديوى إنه بعد أن نتفحص ونفكر فى تفضيل تلقائى ("تقويم"). ونجده جديرا باهتمامنا - أى ليست له نتائج أليمة. الخ. فإن هذا التقدير الإيجابى يؤدى إلى فارق فى الطباع الذى نشعر به لتفضيلنا هذا: "فحتى فى وسط الاستمتاع المباشر. يكون هناك إحساس بالصواب. وبالارتكان إلى سلطة يضاعف من متعتنا". ("البحث عن اليقين").

The Quest for Certaianty (N.Y., Monton, Balch, 1992). ص ٢٦٧.

هل ترى أن هذا يصدق على تجربتك الخاصة؟ وهل تستطيع الإتيان بأمثلة؟ وإذا كان هذا يصدق على التجربة الجمالية. فهل تعتقد أن هذه الزيادة فى الاستمتاع نتيجة لعوامل جمالية أم غير جمالية؟ ألا يجوز أنها راجعة إلى عوامل أخلاقية، أى مثلا إلى إدراك أن تذوق العمل لن يسبب لى ألما فى المستقبل، أو إلى عوامل اجتماعية، أى مثلا إلى كون الناس الآخرين بدورهم ينظرون إلى العمل بعين التقدير؟ ومتى يؤدى التقدير الإيجابى إلى زيادة القيمة لأسباب جمالية؟

٢- هل هناك أية أعمال فنية تقول عنها، من تجربتك الخاصة؟ "أحب هذا ولكنى أعلم أنه ليس جيدا" أو "أنا أعلم أنه جيد ولكنى لا أحبه"؟ وما هى الأسباب التى تدفعك إلى هذا القول فى كل حالة؟

٣- هل هناك أى أعمال فنية أدى التحليل النقدى إلى "تخريبها" بالنسبة إليك؟ وهل هذا راجع إلى أن النقد كشف عن عيوب فى العمل أو إلى أسباب أخرى؟

٤- بأى معنى تعتقد أن التجربة الجمالية "نقدية". إن كان من الممكن أن تكون كذلك؟ وهل تعتقد أن التجربة تكون لها أعظم قيمة عندما يكون المدرك "فى حالة نقدية"؟.

٥- "إن مشكلة (النقد) ليست مشكلة التحليل الكل إلى عناصره، وإنما هى مشكلة إدراك أوجه الكل" - موريس: العملية الجمالية ص ١٥٦.

Morris: The Aesthetic Process.

ما هو بالضبط التمييز الذى يحدد هنا؟ وما هى فى رأيك دلالة هذا التمييز بالنسبة إلى التفكير النظرى فى النقد والممارسة العملية له؟



الفصل الخامس عشر
معنى حكم القيمة وتحقيقه

يتخذ حكم القيمة الجمالى الصيغة: "س جيد (أوردىء) من الوجهة الجمالية". ومن هذا القبيل قولنا إن لوحة بوتيتشللى "ميلاد فينوس" جميلة "والحرب والسلام" أعظم الروايات و"أشعار إدجار جست E.. Guest عاطفية".

وقد ناقشنا فى الفصل السابق أغراض هذا النوع من التقدير. وعلينا الآن أن نختبر حكم القيمة ذاته. فحتى التأكيد التلقائى البسيط، مثل: "هذا بديع"! يثير أسئلة خطيرة بالنسبة إلى التحليل الفلسفى. ولو استطعنا أن نجيب عن هذه الأسئلة، لأمكننا إيضاح اعتقاداتنا بشأن تقدير الفن، وعندئذ يتسنى لنا أن نجعل أحكامنا المحددة أدق وأصوب.

أول الأسئلة، بالطبع، هو السؤال عن معنى حكم القيمة. ولنبدأ بأن نوضح أن المشكلة لا تنصب على معنى الأوصاف التقويمية المحددة، مثل "جميل" و"قبيح" و "جليل" و الخ. فهذه ألفاظ سبق أن نوقشت الفروق بينها (فى الفصل الحادى عشر). وإنما المشكلة هى: أياً كانت الصفة التقويمية التى نستخدمها فما الذى نؤكده بالضبط فى حكم القيمة؟ وإذا كنا، بكل بساطة، نعزو قيمة إلى العمل، فلماذا يقول الناس فى كثير من الأحيان إن شيئاً معيناً "جميل فى نظرى"؟ هل تعد قيمته صفة للعمل، شأنها شأن أية صفة أخرى، كالحجم مثلاً؟ إذا كان ذلك صحيحاً، فلم هذه الإشارة إلى المشاهد، إن كان الحكم منصباً على العمل؟ وهل نذهب إلى حد الموافقة على الرأى الذى يشيع كثيراً بين الناس العاديين، والذى أصبحت صيغته، بعد أن اصطبغ بصبغة فيها شىء من العمق: إن الجمال إنما هو فى عين الناظر"؟

ما هى بالضبط العلاقة بين القيمة الجمالية، وبين العمل، وبين الشخص المدرك ؟ هذه مسألة إن لم تظهر أمامنا بوضوح، فإننا لا نكون – بمعنى الكلمة – عارفين بما نتكلم عنه عندما تصدر أحكام قيمة.

إننا ننطق بالحكم وكأنه حقيقة. فنحن نقول: "العمل يتصف بكذا..".
وكأننا نصف حقيقة عن الأشياء، وكما رأينا فى الفصل السابق، فإن الأحكام تُستخدم أدوات للاقناع الاجتماعى، لحث الآخرين على أن يشاركون تفضيلاتنا. وربما لحملهم على تغيير تفضيلاتهم. غير أن حكمنا لا يمكن أن يجد إقراراً من الآخرين إلا إذا كان من الممكن إثبات صحته، أى إذا أمكن تحقيقه. على أن التحقيق يتوقف على المعنى. فطريقة اختبارنا لصحة الحكم. والأدلة التى نبحث عنها. والأسباب التى نقدمها تأييداً له – كل هذا يتوقف على ما نعنيه بالحكم. فإن كان الحكم ينصب على العمل. وعلى العمل وحده، فعندئذ نبحث عن التحقيق فى العمل، وإن كان ينصب على الشخص المدرك، فعندئذ ينبغى أن نلتمس الأدلة فى مجال آخر مختلف كل الاختلاف.

ومع ذلك فهناك سؤال آخر أهم حتى من السؤال السابق، فهل من الممكن القيام بأى تحقيق بالنسبة إلى حكم القيمة؟ إن الحكم، من الوجهة اللفظية، هو بطبيعة الحال جملة إخبارية. ولكن هل هو من نوع "كندا شمال الولايات المتحدة" أو من نوع "مجموع زوايا المثلث يساوى قائمتين"؟ وهل يمكن إثباته بأدلة تجريبية، كالحكم الأول؟ إن حكم القيمة هو هذا فحسب – أعنى حكماً عن القيمة. فهل يمكن البرهنة على وجود القيم عن طريق الوقائع؟ لنعد بذاكرتنا إلى ذلك الادعاء الذى نجده فى كثير من الأحيان لدى المعلنين عن الأفلام السينمائية: "إن إنتاج الفيلم تكلف أربعة ملايين دولار". فهل يترتب على ذلك أن الفيلم جيد؟ إن هناك حالات كثيرة فى تاريخ السينما تدل على أن الأمر ليس كذلك. فأى نوع من الأدلة إذن يمكنه تأييد حكم القيمة؟

حيثما يكون هناك دليل واقعى، كما فى القضية الخاصة بكندا، أو استدلال، كما فى القضية المتعلقة بالمثلثات، فإنا نتوقع اتفاقاً. ونحصل عليه– فكل من يعنيهم الأمر يقبلون القضية. أما فى حالة الفن فإن الاختلاف أمر شائع (لم تتنازع كثيراً مع صديقك حول مزايا رواية أو فيلم سينمائى أو قطعة موسيقية)؟ بل إن من الناس من يأخذون الاختلاف قضية مسلماً بها، إلى حد أنهم يعدون "الاتفاق" حيثما يكون الكلام منصباً على الفن. أمراً لا معنى له على الإطلاق. ذلك لأنه لا

يمكن أن يكون هناك "التقاء بين الأذهان" إلا عندما يمكن تقديم أسباب مؤيدة لوجهات النظر المختلفة، فالأسباب توضح صحة بعض الآراء، وبطلان بعضها الآخر. أما في تقدير الفن، فلا نجد شيئاً سوى الآراء الشخصية، ولا يمكن تقديم أسباب، بل لا حاجة إلى تقديم أسباب. فرأى كل شخص هو فى حدوده الخاصة، نهائى، حاسم، لا يقبل المناقشة.

وهذا يؤدى بنا إلى المشكلة الكبرى التالية فى هذا الفصل، وأعنى بها معنى "الذوق السليم" "والذوق الردىء". فنحن فى حديثنا المعتاد، إذا ما سمعنا حكماً عن شيء ما نتساءل: "حكم من هذا"؟ ويكون هذا السؤال تعبيراً عن الشك فى هذا الحكم. ولهذا السؤال، بالنسبة إلى تقدير الفنان، أهمية خاصة. ذلك لأن معظم الناس يرفضون أن يصدقوا أن رأى أى شخص فى الفن مساو لرأى أى شخص آخر. وعلى ذلك، فعندما يُصدر شخص حكماً جمالياً، فإنهم يريدون أن يعرفوا بأية سلطة يتكلم، إن كانت هناك سلطة على الإطلاق.. ولكنك ترى مدى الأسئلة التى يثيرها هذا الاعتقاد: فما معنى "الذوق السليم"؟ وهل هناك أى تمييز يمكن قبوله بين "الذوق السليم" وبين "الذوق الردىء"؟ ويرتبط بهذين سؤال آخر: هل هناك أى معنى للكلام عن "تحسين" الذوق أو "تربيته"؟

وهكذا فإنك ما إن تبدأ فى التفكير بطريقة نقدية فى الحكم الذى يبدو وقعه بسيطاً: "س قيم من الوجهة الجمالية"، حتى تجد نفسك قد وقعت فى مجموعة كاملة من المشكلات: فما الذى يعنيه الحكم؟ وكيف يمكن تحقيقه، إن كان ذلك ممكناً؟ وكيف يمكن التغلب على الخلافات فى القيم، إن كان ذلك ممكناً؟ وهل بعض الأحكام أقوى سلطة من بعضها الآخر؟

هذه أسئلة يحتمل أن تكون قد طرأت على ذهنك من قبل، بصورة أو بأخرى. ومن الجائز أنك لم تفكر فيها على مثل هذا النحو الشامل، والأرجح أنك كنت طرفا فى خلاف حول عمل فنى بعينه. ولكنك لو تتبعت ما يجره هذا الخلاف وراءه لأدى بك ذلك إلى إثارة تلك الأسئلة التى ذكرناها الآن. وسوف يوضح هذا الفصل كيف يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة، بطريقة منهجية ونقدية، عن طريق وضع النظريات بعضها فى مقابل البعض.

والنظريات التى سندرسها هى: النظرية الموضوعية، والنظرية الذاتية، والنسبية الموضوعية.

١- النظرية الموضوعية:

لاحظنا أن حكم القيمة يتحدث عن العمل الفنى وحده. فهو لا ينطوى على إشارة إلى المشاهد، أو على أى شىء آخر ما عدا العمل. وهو يعزو القيمة إلى العمل وكأن الجمال شىء "موجود هناك" فى بعض الأشياء، وليس فى بعضها الآخر.

والنظرية الموضوعية تقوم على هذا الاعتقاد الذى نجده لدى الذهن العادى. فهى ترى القيمة كامنة فى العمل. أى أن القيمة الجمالية "موضوعية" أو "مطلقة" (لذلك تسمى هذه النظرية أحياناً باسم "النزعة المطلقة"). وعلى الرغم من الغموض الشديد الذى تتسم به هذه الألفاظ، فإن من الممكن أن تكتسب معنى دقيقاً فى هذا السياق. فأية خاصية للشىء تكون "موضوعية" أو "مطلقة" إذا كانت غير علائقية Nonrelational، أى عندما توجد هذه الخاصية فى الموضوع، مستقلة عن وجود أى موضوع آخر. مثل هذه الخاصية تختلف عن خاصية مثل "على اليسار" أو "ابن عم" أو صفة كون الشىء "مرعباً". ذلك لأن الموضوع لا يمكن أن يوصف بهذه الصفات الأخيرة إلا إذا كان هناك شىء آخر، أعنى ما هو على اليمين، أو ابن عم، أو شخص أصابه الرعب، وفى مقابل ذلك توجد القيمة الجمالية مستقلة عن أى شىء آخر، وتظل طبيعتها على ما هى عليه محتفظة بهذا الاستقلال.

وليس المبرر الوحيد الذى ترتكز عليه النظرية الموضوعية هو أننا نستخدم اللغة بنفس الطريقة التى تقول بها هذه النظرية. بل إنها ترتكز أيضاً على حقيقة تجريبية مألوفة، هى أن بعض الموضوعات ترغمنا، لكونها جميلة أو رشيقة فى ذاتها، على التطلع إليها. فالقيمة الجمالية "تتمثل أمامنا.. بقوة طاغية"[1]. ونحن نشعر كأننا نكتشف شيئاً كان هناك طوال الوقت، وكل ما نفعله هو أن "نفتح عيوننا للجمال" غير أن الجمال كان هناك حتى عندما كانت عيوننا مغمضة.

ويعرض س. أ.م. جود C. E. M. Joad الفكرة الرئيسية فى النظرية الموضوعية على النحو الآتى: "إذا ..كان الموضوع يملك صفة كونه جميلاً، فلا يمكن

---

(١) جرين Greene: المرجع المذكور من قبل، ص ٥.

أن يؤثر فى جماله أى شىء يحدث فى الذهــن الـذى يدركـه. أو أى شـىء يحـدث لهذا الذهن"[1]. وهو يعبر عن نفس الفكرة بطريقة درامية فيقـول: لنفـرض أن عـذراء الكنيسـة السستينية. كما صورها رافاييل ظلــت موجـودة عندمـا مـات آخـر إنسـان: "فهل طرأ على الصورة أى تحول؟ وهل مر بها أى تغير؟... إن التغير الوحيد الــذى حدث هو أنه لم يعـد هنـاك أحـد يتذوقـها. فـهل يعنـى ذلـك أنـها. آليـاً. لم تعـد جميلة"[2]؟ ويهيب جود بعد ذلك بالفهم السـليم. وبالحقيقـة" التـى لا شـك فيـها. وهى أننا كلنا نعتقد بالفعل أن وجــود صـورة للعـذراء لا يتأملـها أحـد. وأفضـل مـن وجود بالوعة لا يتأملها أحد"[3].

على أن مثل هذه الإهابة بالفهم السـليم لهـا دائمـا أخطارهـا فـى الفلسـفة. فالفهم السليم ليس مجموعة موحدة من المعتقدات يشترك الجميـع فـى الإيمـان بـها. بل إن ما نسميه "بالفهم السليم" يضم عدداً لا حصر له من المعتقدات المتباينة، التـى قد تصل إلى حد التناقض المنطقى فيما بينها. وهـذا يصـدق علـى الحالـة التـى نحـن بصددها الآن. فكثير من الناس الذين يأبون الاعتراف بأن لديهم مـن"الفـهم السـليم" أقل مما لدى جود بأى مقدار، لا يعتقدون أن "صورة العذراء التــى لا يتأملـها أحـد" أفضل من "البالوعة التى لا يتأملها أحد". وهم يقولون فى هــذا الصـدد: إذا لم يكـن هناك شخص يتأمل، فما الفارق هنالك؟ ولم نتحدث عن "الأفضل" و "الأسـوأ" علـى الإطلاق"؟ وهذا الاتجاه بعينه فى الفهم السـليم هـو الـذى يـهيب بـه كـل الفلاسـفة المعارضين للنظرية الموضوعية. فأحدهم يقول إن "الموضوع لا يمكـن أن يكـون لـه أى نوع من القيمة .. لو لم يكن يوجد أى شىء آخر غير هذا الموضـوع"[4]. وآخـر يعـرب عن اقتناعه بأن القيم لا يمكن أن تفهم إلا فى صلتها بما يشـعر بـه النـاس: "إن مـا يستحيل تماماً أن يكون أداة لجلب أيــة متعـه لأى شـخص، لا يمكـن أن تكـون لـه قيمة على الإطلاق"[5].

---

(1) س. أ. جود: "موضوعية الجمال The Objectivity of Beauty فى كتاب فيفاس وكريجر المذكور من قبل،ص ٤٦٩.

(2) المرجع نفسه، ص ٤٧٠.

(3) الموضع نفسه.

(4) لى Lee ، المرجع المذكور من قبل، ص ٧٣.

(5) ليويس Lewis، المرجع المذكور من قبل،ص ٣٨٧.

إن جود يصف هذا المثل المتعلق "بصورة العذراء فى مقابل البالوعة" بأنه "حجة مقنعة"[1]. ولكن هل هو حجة على الإطلاق؟ ليست أعنى بذلك "هل هو حجة جيدة". فقد رأينا لتونا أن هذه الحجة ليست مقبولة لدى الجميع. وإنما الذى أعنيه هو: هل هى حجة. بمعنى أنها تقدم دليلاً واستدلالا يؤدى إلى إثبات نتيجة يدور حولها نزاع؟ وهل الخلاف بين جود وخصوم الموضوعية خلاف حول الأدلة؟ إن كل الأطراف يقبلون الواقعة (الفرضية) — وهى أن صورة العذراء فى الكنيسة السستينية توجد عندما لا يوجد إنسان يتأملها. ولكن من المؤكد أن هذا خلاف يدور حول ما إذا كنا سنسمى صورة العذراء لرافاييل "جميلة" أم لا. ولا بد أن تتوقف تسميتنا إياها بالجميلة أو بغير الجميلة على الطريقة التى نقرر بها تعريف "القيمة الجمالية". فليس هذا سؤال مماثلاً للسؤال عما إذا كان دواء معين سيشفى مرضاً معيناً، أو ما إذا كان برهان رياضى معين ذا صحة منطقية. فالخلاف بين جود وخصومه ليس مما يمكن أن يبت فيه الدليل الواقعى أو الاستدلال الاستنباطى، بل إن من الممكن أن يظلوا على الدوام (وربما ظلوا حتى الوقت الذى لا يعودون فيه موجودين، شأنهم شأن الباقين جميعاً، حسبما جاء فى فرض جود)، يتصايحون "هذا جميل" — "هذا ليس جميلاً"، دون أى أمل فى حل نزاعهم.

وبعبارة أخرى، فنحن إذا سلمنا بتعريف "القيمة الجمالية" بوصفها صفة موضوعية أو مطلقة، فليس من الممكن المجادلة حول التعريف فى ذاته وبذاته. فهو ككل تعريف آخر، لا يعدو أن يكون نقطة بداية. ولا بد أن نرى ما يترتب عليه فى النظرية الموضوعية بأسرها. فما الذى ينطوى عليه هذا التعريف بالنسبة إلى أساليب تحقيق حكم القيمة، ومعنى "الذوق السليم"، وإمكان تسوية الخلافات المتعلقة بالفن؟ هنا يبدأ ظهور المشكلات الحقيقية. ففى استطاعتنا اختبار النظرية من حيث اتساقها المنطقى، ومن حيث الأدلة التجريبية التى يفترض أنها تؤيدها. وفى إمكاننا أن نختبر فى ضوئها عملية التقدير والنقد، كما كانت هذه العملية تمارس تاريخياً، لنرى إن كانت النظرية تجعل لهذه العملية معنى، وتقدم أساساً سليماً للنقد. ما النزاع بين "صورة العذراء والبالوعة" فهو نزاع أجوف. (ولكن، كم من المرات دخلت

---

(1) المرجع المذكور، ص ٤٧١.

فى منازعات كهذه). وما إن يختفى هذا النزاع من الطريق، حتى تبدأ المشكلات الحقيقية.

وإذن، فلأعرض الآن الأفكار الرئيسية التى تقول بها النظرية الموضوعية وهذه الأفكار إنما هى نتائج مترتبة على النظرة الموضوعية إلى "القيمة الجمالية":

(١) حكم القيمة يمكن تحقيق صحته أو بطلانه. ويكون الحكم صحيحاً عندما تكون الصفة التى يعزوها إلى العمل موجودة الفعل فى العمل.

(٢) وعلى ذلك فعندما يختلف شخصان حول قيمة عمل معين. فلا بد أن يكون أحدهما فقط هو المصيب. أما المخطىء فهو ذلك الذى يعزو إلى العمل صفة لا يملكها هذا العمل بالفعل.

(٣) "الذوق السليم" قدرة على إدراك صفة القيمة الجمالية، عندما تكون موجودة فى موضوع ما، أما "الذوق الفاسد" فهو سمة من لا يملك هذه القدرة.

(٤) وعلى ذلك، فبعض الأحكام الجمالية له سلطة موثوق منها، وبعضها الآخر ليس له مثل هذه السلطة.

* * *

على أن هناك حقيقة معينة تذكر على الدوام من أجل تفنيد النظرية الموضوعية. ولعلك تستطيع أن تخمن ما هى. هذه الحقيقة هى أن الناس لا يتفقون على جودة الأعمال الفنية أو رداءتها. فلو كان الجمال "هناك" فى الموضوع، فلماذا لا نجده جميعاً فيه؟ ولو أمكن تحقيق أحكام القيمة بطريقة حاسمة، فكيف ظل الناس متمسكين بأحكام مضادة ؟ والواقع أننا لا نختلف على شىء بقدر ما نختلف على الفن.

ويظن الكثيرون أن هذه الحجة كفيلة بتفنيد النظرية الموضوعية بطريقة سريعة حاسمة. ولكن الحقيقة – كما سيثبت التحليل التالى – أن وقائع الاتفاق والاختلاف معقدة إلى حد بعيد. والأهم من ذلك أن ما تثبته هذه الوقائع، فى صف النظرية الموضوعية أو ضدها، ليس واضحاً بصورة مباشرة.

* * *

ينكر بعض القائلين بالنظرية الموضوعية حقيقة الاختلاف بين الناس. إنهم بالطبع يعترفون بأن الناس كثيراً ما يصدرون أحكاماً متعارضة. ومع ذلك فهم يرون أن الخلافات تتجه "بمرور الزمن" أو "في المدى الطويل" إلى الزوال وتتقارب الأفكار سوياً. وهناك عدة أمثلة لفنانين، كانوا محبوبين على نطاق جماهيرى فى أيامهم. ولكن مضى الزمن أسدل عليهم ستاراً من النسيان. أما العظماء فيظلون باقين. "إن هناك اتفاقاً ساحقاً.. على أن قداس باخ من مقام لا الصغير من أعظم الأعمال الموسيقية التى ألفت. إن لم يكن أعظمها على الإطلاق، وأن "الحرب والسلام" لتولستوى هى أعظم رواية كتبت على الإطلاق"[1].

على أن الإهابة بالأجيال اللاحقة تثير بضعة أسئلة حاسمة. فأولا: ما طول هذا "المدى الطويل"؟ وعند أية نقطة من تاريخ شهرة فنان معين نستطيع القول إنه تم الوصول إلى إجماع فى الرأى؟ لا شك أننا نستطيع أن نهتدى إلى فترة كان فيها الرأى النقدى حول أعمال معينة مستقرا إلى حد ما، بل قريبا من الإجماع. ولكن قد تتفق فترة تاريخية لاحقة حول نفس الأعمال أيضا، فيما عدا أن حكمها يكون مضادا تماما لحكم العصر الأسبق. والواقع أن شهرة معظم الأعمال، وربما كلها، تتجه إلى التقلب على هذا النحو. "فمنذ عام ٤٠٠ الميلادى حتى عام ١٠٠٠، كان يبدو أن يوريبيدس قد طرد أيسخولوس وسوفو كليس من الميدان. وفى عام ١٨٤٠ وصف بأنه فج متخبط، واليوم (١٩٢٩) يقف، على قدر ما يمكننا أن نحكم، بين أعظم عشرة شعراء عرفهم العالم"[2]. كذلك فإن الأغسطسيين Augustans[3] كانوا يرون أن بوب ودرايدن هما فى الصف الأعلى من الشعراء؛ أما القرن التاسع عشر فكان يرى شعرهما ذا طابع سطحى لا حياة فيه؛ وفى عصرنا هذا أخذت شهرتهما تعود مرة أخرى إلى الصعود. فعند أية نقطة من المنحنى الذى يرسمه هذا التطور

---

(١) كارول س. برات: "ثبات الأحكام الجمالية"
Carroll C. Pratt: "The Stability of Aesthetic Judgments", J. of Ae. & Art Cr., Xv (1956) PP. 7- 8.

(٢) أ. أ. كيليت: "تذبذبت الذوق" ص ١٥٠.
E. E. Kellett: The Whirligig of Taste (London. Hogarth Press, 1929).

(٣) يطلق اسم "الفترة الأغسطسية" على عصر الأدب الكلاسيكى أثناء حكم الملكة آن فى إنجلترا وحكم لويس الرابع عشر فى فرنسا . (المترجم)

نستطيع أن نجد "إجماع التاريخ"؟ لو فضلنا حكم عصر معين على عصر آخر، فما الذى يمنع من أن يكون حكمنا اعتباطياً تماماً؟ لا شك أننا عندئذ لن نكون قد أهبنا بالأجيال اللاحقة كلها.

وفضلاً عن ذلك، فحتى القول إن هناك على الدوام اتفاقاً أثناء العصر الواحد ليس صحيحاً بطبيعة الحال. فأغلب الظن أن أكثر من قارىء واحد سيعترض على الحكمين اللذين أشرنا إليهما من قبل عن باخ وتولستوى. مثال ذلك أن ويلنسكى Wilenski وفراى Fry وفى كتابيهما عن التصوير الفرنسى، تجاهلا تماماً فن ميليه Millet، على حين أن ماذر Mather يعده "أهم عمل فى القرن التاسع عشر"[1].

والأهم من ذلك أنه حتى لو اتفق عصران مختلفان، بمعنى أن أحكامهما على عمل معين كانت تدل على استحسانه، فمن الجائز أنهما يعجبان بهذا العمل لأسباب متباينة، بل إن هذا يصدق على كل الحالات تقريباً، فالعصور المختلفة "تبحث عن "أشياء مختلفة فى العمل، وبالتالى فإنها "تقرأه" وتقدره على أنحاء شديدة التباين. فقد كانت "هاملت" لشيكسبير تلقى إعجابا طوال ثلاثة قرون ونصف تقريباً منذ كتابتها. ومع ذلك فقد كانت تُقرأ وتمثل على أنها ميلودراما تحكى قصة مغامرات، أو دراسة لبطل رومانتيكى استبطانى، أو تعليق على النظام الاجتماعى، أو دراما فرويدية، وما إلى ذلك. وبالمثل أثبت الأستاذ "بوس Boas" بالتفصيل أنه كانت تقدر فى البداية نظراً إلى حيويتها الطبيعة؛ أما فى القرن السادس عشر فقد كانت هناك تفسيرات متباينة أشد التباين للوحة "الموناليزا" منذ القرن السادس عشر فقد كانت تقدر فى البداية نظراً إلى حيويتها الطبيعية؛ أما فى القرن التاسع عشر، فأصبحت هى التصوير الغامض، المحير، "للأنثوى الخالد"[2]. فهل يؤدى الإعجاب بهاملت أو الموناليزا على مر القرون إلى تأييد النظرية الموضوعية؟ وهل نستطيع القول إن القرون اللاحقة كانت متفقة، إذا كانت تفسر هذه الأعمال بمثل هذه الطرق الشديدة الاختلاف؟

---

(١) هيل Heyl: المرجع المذكور من قبل،ص ٩٧.

(٢) المرجع المذكور من قبل،ص ٢٢٤.

هذه الأسئلة تؤدى إلى تحويل مناقشتنا فى اتجاه جديد. فقد ابتعدنا الآن عن المسائل الواقعية المتعلقة بتاريخ الذوق. وانتقلنا إلى مشكلات تحليلية. فما معنى "الاتفاق" و "الاختلاف"؟ إننا إذا لم ندرك معناهما بوضوح. فمن العبث الاستشهاد بوقائع تاريخية. ذلك لأننا لن نعرف عندئذ ما الذى تثبته هذه الوقائع المتعلقة بالاتفاق والاختلاف. وبالتالى فلن نعرف شيئاً عن تأثيرها فى صحة النظرية الموضوعية أو بطلانها.

° ° °

وإذن. فمتى يختلف حكمان تقويميان كل عن الآخر؟ المفروض أن هذا الاختلاف يحدث عندما يقول شخص: "العمل الفنى س جيد" ويقول الآخر "العمل الفنى س ردىء". ولكنا لاحظنا منذ قليل أن العمل يمكن تفسيره، وبالتالى فهمه جمالياً. على أنحاء شتى. ومن ثم فإنه يقدر على أسس متباينة. وأنه ليبدو أن موضوع كل من الحكمين هو نفسه "العمل الفنى س". غير أن هذه العبارة تدل على موضوعات جمالية شديدة التباين. وإذن فهل الحكمان مختلفان حقاً؟

إن أية قضيتين تكونان. على وجه العموم. مختلفتين كل عن الأخرى إذا لم يكن من الممكن أن تكونا صحيحتين معاً. أما فى هذه الحالة. فإنهما تتحدثان عن "نفس" الموضوع من ناحيتين مختلفتين. أو عن خصائص متباينة لنفس الموضوع. وإذن فمن الممكن عندئذ أن تكونا صحيحتين. وعلى ذلك فإنهما ليستا مختلفتين حقاً. فمن المؤكد أنه لا يوجد اختلاف حقيقى عندما يقول "المنضدة بنية اللون" ويقول ب "كلا، إنها خشبية". وهذا أمر بادى الوضوح. ومع ذلك فعندما يحدث هذا الشىء نفسه فى حديث عن الفن. فإنه لا يكون واضحاً على الإطلاق. لأن المتحدثين لا يوضحون كيف يفسرون العمل الفنى وكيف يحكمون عليه. "فقد يعجب سامع بالإيقاعات والألحان البديعة لجيرشون Gershwin، على حين أن سامعا آخر لا يعجبه الاستخدام الثقيل المفتقر إلى الخيال للصوت "الباص"، ورتابة الأسلوب"[1]. وإذن فالمستمع الأول يحكم على جيرشون بطريقة فيها استحسان.

---

(1) برات Pratt، المرجع المذكور، ص ٩.

الثانى بطريقة ليس فيها استحسان: ولكن ألا يمكن أن يكونا معاً على صواب، من نواح مختلفة؟

فلنتأمل حالة أخرى أشد وضوحاً حتى من هذه. يكون الاختلاف فيها لفظياً بحتاً. فلنفرض أن (أ) يستخدم عبارة "س عمل جيد" بمعنى "أنا أميل إليه" وأن (ب) يستخدم عبارة "س عمل ردىء" بمعنى "أنا لا أميل إليه". فهل هناك تناقض بينهما؟ من الواضح أن كلا القولين يمكن أن يكون صحيحاً.

وينبهنا "جود" إلى تمييز له أهمية خاصة فى أحكام القيم، هو التمييز بين "ما هو جيد وما نميل إليه"[1]. هذا التمييز يناظر، على التوالى، التمييز بين "التقدير" النقدى وبين وجدان القيمة فى الفصل السابق. فالحكم المتعلق "بما نميل إليه" ليس إلا وصفاً لمشاعرنا أثناء التجربة الجمالية – سواء أكنا مسرورين أم غير مسرورين. والحكم المتعلق" بما هو جيد" لا يكتفى بوصف استجابتنا المباشرة، وإنما هو ناشىء عن التفكير العميق فى العمل وتحليله. مثل هذا التحليل قد يكشف عن عيوب فى العمل لم نرها أثناء "ميلنا" التلقائى إلى العمل. وعلى ذلك فعندما يقوم أ بعملية تقويم، وب بعملية تقدير نقدى، فإن معنى حكميهما اللذين يبدوان متعارضين، وكذلك الأسس التى يصدران بناء عليها هذين الحكمين، يكونان متباينين كل التباين، وهنا أيضاً لا يكون هناك خلاف حقيقى.

وعلى ذلك فإن التعبيرين اللغويين "س جيد" و "س ردىء" لا ينبئاننا وحدهما إن كان ثمة خلاف حقيقى. وعلينا أن نتجاوز نطاق ألفاظ الحكم لكى نرى ما الذى تشير إليه عبارة "العمل الفنى"، وما هو الادعاء الذى يقال بشأنه. ولنلاحظ أن هذا يصدق أيضاً عندما تبدو الأحكام متفقة فيما بينها، أى عندما يقول كل من أو ب: "س جيد". فإذا كانا قد فسر العمل بطريقتين مختلفتين كل الاختلاف، أو إذا كان أ يكتفى بوصف "ما يميل إليه" على حين أن ب يقدم تقديراً له مبرراته، فعندئذ لا يكونان متفقين بحق.

ومن هنا فإن مجرد كون عصرين تاريخيين مختلفين يصفان عملاً فنيا بأنه "جيد" ، لا يدل فى ذاته على شىء، وما لم تختبر أحكامهما بطريقة أدق، فإن هذه

---

[1] المرجع المذكور من قبل.ص ٤٦٤.

الواقعة لا يمكن اتخاذها دليلاً يؤيد النظرية الموضوعية. كذلك فإن مجرد كون فترة معينة تسمى العمل "جيداً"، على حين أن فترة أخرى تسميه "رديئاً" لا يثبت فى ذاته الكثير، ولا يمكن اتخاذ هذه الواقعة، دون مزيد من التحليل، دليلاً ضد النظرية الموضوعية.

* * *

والآن، لنفرض أن صاحب النظرية الموضوعية يود أن يتخذ من وقائع الاتفاق التاريخى دليلاً مؤيداً لنظريته. فلا بد له فى هذه الحالة أن يثبت أن الاتفاق حقيقى. وعليه بالتالى أن يثبت أن النقاد فى الفترات المختلفة يتحدثون عن نفس الصفة الموضوعية للقيمة الجمالية. ولكن خصوم الموضوعية يشكون فى قدرته على أن يفعل ذلك. فهم يستخدمون وقائع تاريخ الذوق فى غير صالح القائل بالنظرية الموضوعية.

والطريقة التى يعرضون بها حجتهم هى كما يأتى: إذا كانت توجد فى "هاملت" أو "الموناليزا" كل هذه القيم "المختلفة"، فهل يحق لنا القول إن هناك أية صفة واحدة للقيمة؟ ألا يتعين على مفهوم "القيمة الجمالية" أن يكون واسعا، فضفاضاً، شاملاً لكل شيء، لكى يتسع لجميع القيم التى تجدها العصور المختلفة فى العمل؟ بل ألا تصبح "القيمة الجمالية" عندئذ مجرد اسم يطلق على واقعة كون العصور المختلفة تجد متعة جمالية فى العمل؟ ولكن إذا كان الأمر كذلك، فلا بد أن يتخلى صاحب النظرية الموضوعية عن نظريته. ذلك أولاً لأن "القيمة الجمالية" لن تعود دالة على صفة معينة محددة فى" العمل. وثانياً فإن وجود القيمة الجمالية يتوقف عندئذ على وقائع التجربة الجمالية، مع أن هذه بعينها هى ما أراد صاحب النظرية إنكاره فى البداية.

على أننا لا نستطيع أن نحكم بمدى قوة هذه الحجة ما لم نستمع إلى دفاع النظرية الموضوعية. فماذا تكون صفة القيمة الجمالية عند هذه النظرية الموضوعية؟ إن كل ما أنبأتنا به النظرية حتى الآن هو أن القيمة "موضوعية" أو "مطلقة". وهذه سمة تتميز بها القيمة الجمالية، ولكنها ليست وصفاً للطبيعة المحددة لهذه السمة ذاتها. وما لم تقدم إلينا النظرية الموضوعية مثل هذا الوصف، فإن الإهابة بالحكم التاريخى

لن تثبت كثيراً، أو لن تثبت شيئاً. وإذن فعلينا أن ننتظر حتى القسم التالى، الذى تعرض فيه النظرية بالتفصيل.

على أن هناك شيئا آخر ينبغى لنا أن نبحثه فى صدد تاريخ الذوق. فلنفرض أننا وجدنا اختلافا حقيقيا حول عمل فنى. وبعبارة أخرى فإن أ. ب لديهما نفس التفسير للعمل. وكل منهما يقوم بتقدير نقدى له. ويستخدم نفس معايير التقدير – ومع ذلك فإن أ ينتهى إلى أن "س جيد" و ب ينتهى إلى أن "س ردىء". ويتمثل ذلك فيما كتبه أحد النقاد. إذ قال: "أعتقد أن الرواية قد أخفقت لنفس السبب الذى يبدو من أجله أن كثيرا من النقاد يرفعون من قدرها إلى أقصى حد"[1]. كما يتمثل فى الحالة الآتية: " إن نفس الصفات الموجودة فى مانيه Manet والتى اجتذبت دومييه Daumier، هى التى بدت منفرة فى نظر كوربيه Courbet"[2]. فهل يؤدى مثل هذا الاختلاف إلى تفنيد النظرية الموضوعية؟

إنه لا يؤدى إلى ذلك بالضرورة. ذلك لأنه لازال من الممكن تماما أن يكون أحد النقاد المتعارضين قد عجز عن إدراك سمة القيمة التى توجد هناك فى العمل، والقضية "لا توجد قيمة جمالية فى س" ليست مما يترتب منطقيا على القضية "ألا يجد قيمة جمالية فى س". فهذه الحجة، التى يستخدمها صاحب النظرية الموضوعية لإنقاذ نظريته هى، من حيث المنطق، سليمة تماما.

وفضلا عن ذلك فإن فى استطاعة صاحب النظرية الموضوعية أن يستمر فى استخدام هذه الحجة مهما كانت كثيرة ما نجده من خلاف واقعى. فقد نجد، كما يقول المثل اللاتينى القديم، أن "هناك من الآراء بقدر ما هناك من الناس". ومع ذلك سيظل فى استطاعة صاحب النظرية الموضوعية أن يؤكد، عن حق، أن هذا لا يؤدى إلى تفنيد نظريته. فمهما اختلف الناس، فإن القيمة الجمالية تظل "موضوعيا" فى داخل العمل، ولو فهمت هذا، لما أدهشك أن تعلم أن جود، ذا النزعة الموضوعية، يتعرف صراحة بأن "إجماع الرأى بين الخبراء.. لا وجود له.. فالأذواق تتغير،

---

(1) اقتبسه هيل Heyl، فى المرجع المذكور من قبل،ص ٩٨.

(2) اقتبسه "هيل" فى المرجع المذكور من قبل، ص ٩٨،هامش ٨.

وإجماع جيل واحد. بقدر ما يكون قائماً. كثيراً ما يقف على طرفي نقيض مع إجماع جيل آخر"[1].

ومع ذلك فإن حجة صاحب النظرية الموضوعية سلاح و حدين ذلك لأنه يقول بالفعل إن الوقائع التجريبية – أى الأحكام الفعلية التى أصدرها الناس ويصدرونها عن الفن – لا تضعف من نظريته. ولكن إذا لم تكن النظرية تُضعفها وقائع الاختلاف. فلا يمكن بالمثل أن تقويها وقائع الاتفاق. وإذا كانت النظرية الموضوعية تهيب بالأدلة التجريبية على أى نحو. فعليها أن تقبل جميع الأدلة. سواء منها الإيجابية (الاتفاق) والسلبية (الاختلاف). ولا يمكن أن تقتصر نظرية تجريبية أصيلة على الأدلة الإيجابية وحدها، وتحاول استبعاد الأدلة السلبية من تفسيرها.

ولكن، إذا لم تكن للأدلة التاريخية قيمة، فما السبب الذى يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هناك أية سمة موضوعية للقيمة فى الفن؟ وما السبيل إلى معرفة ما إذا كانت موجودة؟ هنا أيضاً ينبغى ألا نتسرع فنستنتج أن النظرية الموضوعية قد "فُندت". بل إن من واجبنا أن نطلب مرة أخرى إلى صاحب النظرية الموضوعية أن يزيد نظريته هذه إيضاحاً.

خلاصة القول إن صحة النظرية الموضوعية أو بطلانها لا يمكن أن تقرره وقائع تاريخ الذوق. ذلك لأن اختبار هذه الوقائع يعود بنا دائماً إلى السؤال الأساسى الحقيقى: "ما هى سمة القيمة الجمالية، وكيف يتسنى لنا أن نعرفها"؟ إن وقائع الاختلاف فى الحكم قد تجعلنا نفترض عدم وجود سمة موضوعية فى القيمة الجمالية على الإطلاق، أو نشك فى أنها موجودة. ولكن هذا لا يمكن أن يزيد عن مجرد الشك، ما لم ندرس إجابات صاحب النظرية الموضوعية على أسئلتنا.

كثيراً ما يحدث فى الفلسفة أن يقضى المرء وقتاً طويلاً يفحص الأدلة، ويوضح معالم الحجج، لا لشىء إلا لكى يبين فى نهاية الأمر أنها لا تؤدى إلى البت فى السؤال الأصلى. وقد كان علينا أن نفعل ذلك بالنسبة إلى الاتفاق والاختلاف، لأن الناس كثيراً ما يظنون أنها هى التى يتوقف عليها مصير النزعة الموضوعية. وقد

---

[1] المرجع المذكور، ص ٤٦٦.

حاولت أن أبين أن هذه الوقائع ـ إذا ما اختبرت ـ اتضح أنها معقدة مختلطة، وأنها ليست حاسمة ـ لا إيجاباً ولا سلباً. فالمعايير الحيوية للنظرية الموضوعية هى (١) هل يمكنها أن تصف بوضوح سمة القيمة الجمالية ـ بحيث (٢) تستطيع أن تنبئنا متى تُدرك هذه السمة بطريقة صحيحة؟

لقد كانت هناك ـ خلال التاريخ الطويل للنظرية الموضوعية ـ عدة آراء متباينة فى سمة القيمة الجمالية. هذه الآراء أو النظريات تنقسم أساساً إلى نوعين: (١) النظريات التى تنكر إمكان تعريف: القيمة الجمالية". (٢) والنظريات التى ترى أن القيمة "القيمة الجمالية" يمكن تعريفها ـ والتى تحدد هذه القيمة بأنها سمة معينة قابلة لأن توصف ـ من سمات العمل ذاته، وهى عادة سمة شكلية.

(١ أ) القيمة الجمالية موضوعية. والموضوعات التى تتصف بها تستلفت انتباهنا إليها؛ وعندما تفعل ذلك ـ نجد فى الموضوع قيمة. أما عن تعريف "القيمة الجمالية" فهذا ما لا يمكن القيام به. فعندما نصادفها نعرفها جيداً. ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن "نعبر عنها بالكلمات". ذلك لأن القيمة الجمالية ليست كأى شىء آخر فى العالم؛ ومن هنا فإنها تتحدى الوصف من خلال التصورات فهى شىء إما أن يدرك ككل وإما ألا يدرك على الإطلاق. ومن هنا فإن من غير الممكن تحليلها.

مثل هذه الصفة، إذا كان لابد أن تُعرف على الإطلاق، لا يمكن أن تُعرف إلا بالحدس. وهذا لفظ يشيع استخدامه، سواء داخل ميدان الفلسفة وخارجه، كما هى الحال مثلاً فى كلامنا عن "قوة الحدس عند المرأة". وهو يدل على الإدراك المباشر، كما فى الإدراك الحسى لطعم أو رائحة. وعندما يدرك المتصوف الله بالحدس، فإنه يصف تجربته بعبارات حسية – ومن هذا القبيل عبارة مزامير داود: "تذوق وانظر أن الرب خير". وعلى ذلك فإن موضوع الحدس لا يُعرَف بالاستدلال. فعندما يستدل العالم أو ضابط الشرطة على أنه إذا كان الأمر كذا وكذا، فمن المحتمل أن يكون السبب حادثاً معيناً لا يستطيع ملاحظته، فإنه يكون قد وصل إلى استنتاجه هذا عن طريق الاستدلال. أما عندما تدرك المرأة المحبة أو المُراهن فى سباق الخيل شيئاً "بالحدس"– كأن تدرك الأولى أن الرجل يحبها حقاً؛ أو يدرك الثانى أن حصاناً معيناً سيفوز فى السباق الرابع – فعندئذ لا يمكنهما، على خلاف العالم

أو رجل الشرطة. أن يقدما أسبابا لاعتقادهما. وكثيرا ما يقولان إنهما "يحسان به" فحسب، وإن كانا أحيان كثيرة سيقولان أيضا إنهما "يعرفان ذلك جيدا". وأخيرا فالحدس عادة يزعم لنفسه اليقين. فهو ينطوى فى ذاته على شعور باليقين يستبعد إمكان أن يكون مضللا. ولو اتخذنا من التجربة الحسية، مرة أخرى، أنموذجا، لوجدنا أننى عندما أشم رائحة معينة لا يمكن أن أخطىء فى طبيعتها. قد أستخدام فى وصفها ألفاظا غير دقيقة؛ بل قد لا أعرف ما هى الكلمات التى أستخدمها؛ وقد أكون على خطأ فى الاعتقاد بأن الرائحة تأتى من مكان معين لا من مكان آخر. ومع ذلك فإن الرائحة لها نفس الطابع الذى أشعر بأنه لها. ولو قلت إن إحساسى "غير صحيح" لكان قولك هذا ممتنعا.

إن هدف الموضوعيين الحدسيين هو وصف طريقة شعورنا بالتجربة الجمالية. فقيمة العمل شىء يدرك مباشرة؛ ونحن لا نستدل عليه أو نستنتجه. وعندما ندرك سمة القيمة، لا يمكننا أن نشك فى وجودها.

وفضلا عن ذلك فإن الموضوعيين الحدسيين يهدفون إلى إرساء التقدير النقدى على أساس معرفى متين. فحكم القيمة الإيجابى يكون صحيحا إذا كان العمل يتصف فعلا بسمة القيمة؛ والحكم السلبى يكون صحيحا إذا لم يكن يتصف بها. وفى استطاعتنا أن نعرف بطريقة حاسمة إن كان الحكم صحيحا أو باطلا عن طريق معاينة العمل. من هنا فإنه إذا اختلف شخصان، كان أحدهما على خطأ إما لأنه لا يدرك بالحدس تلك السمة الموجودة فى العمل، وإما لأن السمة التى يظن أنه يدركها ليست موجودة بالفعل فى العمل ذاته. أما الشخص ذو "الذوق السليم" فهو ذلك الذى توافرت له القدرة على إدراك سمة القيمة الجمالية.

° ° °

فإذا انتقلنا إلى نقد المذهب الحدسى، كان أول سؤال نطرحه هو ذلك الذى كان يوجه دائما إلى الحدسيين فى أى ميدان من ميادين التجربة — سواء منها التجربة الجمالية والأخلاقية والدينية وتجربة الحب أو أية تجربة أخرى — ألا وهو: ماذا يحدث لو تضاربت الحدوس فيما بينها"؟ لنفرض أن أ و ب يعتقدان معا أن الجمال سمة فريدة، لا تعرف، ولنفرض أنهما معا يدركان العمل الفنى س إدراكا

جماليا. غير أن أ يحكم بأن "س جميل" و ب يحكم بأن "س قبيح". فكيف يمكن حل هذا الخلاف؟ إن المذهب الحدسي، حسب تعريفه ذاته، لا يسمح بقديم أية أسباب دفاعا عن أي من الحكمين. فالمفروض أن الحدس يدعم نفسه بنفسه، وليس ثمة محكمة استئناف وراءه. ومن هنا فإن المذهب الحدسي يقف حائلا في وجه كل عملية المناقشة. والالتجاء إلى الأدلة وهي العملية التي نحاول بها تسوية الخلافات حول القيمة.

قد يرد الحدسي بأن الحكم الذي يصدره الشخص ذو "الذوق السليم" هو الحكم الصحيح. ولكن من الواضح أن في هذا مصادرة على المطلوب. ذلك لأن "الذوق السليم" يعرف بأنه "القدرة على إدراك الجمال". والمشكلة موضوع البحث هي بعينها مشكلة وجود هذا الجمال أو عدم وجوده. فلا يمكننا أن نحدد إن كان أ أو ب هو صاحب "الذوق السليم" إلا إذا عرفنا إن كان العمل يتصف بالجمال أو لا يتصف به. وما لم تستطع النظرية أن تقدم إلينا معايير مستقلة تتيح لنا التعرف على "الذوق السليم" فإن كل مشكلة "الذوق السليم" و "الذوق الرديء" تصل إلى طريق مسدود، شأنها شأن مشكلة الأحكام المتضاربة.

هذه هي المفارقة القديمة للمذهب الحدسي: فهذا المذهب يبدأ بوصفه نوعا متطرفا من النظرية الموضوعية. ولكنه يتحول إلى "نظرية ذاتية". فليس ثمة سبيل إلى تحديد صحة حكم القيمة؛ ومن هنا فإن من المستحيل أن نقرر إن كان أحد الأحكام "أرفع" من الآخر أو "أقوى سلطة" منه.

وقد يقول أ، بطبيعة الحال، إن ب مصاب "بعمى القيم". ولكن ب قد يرد عندئذ بأن أ "يتخيل أشياء غير موجودة". وبعد ذلك يزداد هبوط مستوى الأوصاف التي يوجهها كل الطرفين إلى الآخر بالتدريج، فتصبح أوصافا مثل: "عديم الإحساس"، و"سوقي"، الخ. ونظرا إلى عدم وجود أدلة أو استدلالات، فمن الممكن أن ينتهي الخلاف إلى شتائم، وإن لم تكن الشتائم قادرة بالطبع على تسوية أي خلاف. والواقع أن المذهب الحدسي يتعرض لهذه النتيجة نظرا إلى ما يدعيه الحدسي من يقين. فالشخص المقتنع بصحة موقفه على نحو لا يتطرق إليه الشك، لن يحتمل الخلاف بسهولة. ولهذا السبب فإن المذهب الحدسي، في جميع

المجالات. أدى في كثير من الأحيان إلى مذهب السلطة، أي إلى فرض قرارات شخص معين أو نظام معين عن طريق قمع كل معارضة. فللفن "طغاته" أيضا. بساءا أكان أولئك الطغاة نقادا من الأفراد أم "أكاديميات".

هذه النزعة الحدسية سرعان ما تؤدى بنا إلى طريق مسدود. فالنظرية تحاول الاحتفاظ بالاعتقاد الشائعة في موقفنا المعتاد. وهي الاعتقادات القائلة إن الأحكام الجمالية إما صحيحة وإما باطلة. وإن بعض الناس يتحدثون في الفن بسلطة أعظم من تلك التي يتحدث بها غيرهم. ومن ذلك فإنها سرعان ما تؤدى إلى ظهور أنواع شتى من اللامعقولية. والأسوأ من هذا كله أنها لا تقدم أساسا للتحليل النقدى. وبذلك لا يكون ثمة سبيل إلى كشف قيمة العمل لأولئك الذين لم يدركوها بعد.

ولكن حتى لو كانت الانتقادات السابقة صحيحة. فلنلاحظ أنها لا تؤدى. في ناحية معينة، إلى تفنيد النظرية. فقد يظل من الصحيح أن القيمة الجمالية سمة موضوعية، لا يمكن إرجاعها إلى غيرها. وقد يكون لبعض الناس القدرة على إدراكها، على حين أن هذه القدرة لا تتوافر لغيرهم. ولكن إذا صيغت النظرية على هذا النحو، على أنها مجرد إمكان، فسوف تكون نظرية مختلفة تماما، ويكون حقها في أن يؤخذ بها أضعف بكثير. فأى شيء ممكن، ما عدا ما هو متناقض مع ذاته منطقيا. وما إن تقتصر على القول إن المذهب الحدسي قد يكون صحيحا، حتى تكون قد أبعدت النظرية عن متناول يد الأدلة المؤيدة أو المعارضة لها.

وإذن فالقول إن النظرية الموضوعية الحدسية لم "تفند"، إنما هو ملجأ يائس أخير. فهذا أمر يسلم به ناقد النظرية. ولكن ذلك لن يحول بينه وبين الوصول إلى النتيجة التي يقول بها، ألا وهي أنه ليس ثمة سبب يدعونا إلى الاعتقاد بأن النظرية صحيحة.

* * *

(١ب) كانت النظرية السابقة تتحرك في دائرة ضيقة. فهي تقول إن الجمال ليس إلا الجمال، وإن لم نكن نستطيع أن نقول ما هو هذا الجمال. فإما أن يتعرف عليه المدرك وإما ألا يتعرف. ولا مجال هنا لإبداء أسباب.

وينبهنا واحد من أنصار النظرية الموضوعية المعاصرين، هو الأستاذ "فيفاس Vivas"، إلى عيوب هذه النظرية. فهو يقول إن القيمة، تبعاً لهذه النظرية تصبح "عفوية معجزة تماماً، لا يدركها إلا من تتكشف لهم بالصدفة، بينما تظل مستغلقة تماماً على أولئك الذين لا يدركونها على هذا النحو"[1]. غير أن النقد الفنى لا يكون ممكناً إلا إذا كان فى استطاعته الإهابة بسمات فى العمل "يستطيع أى شخص أن يختبرها بنفسه"[2]. وفضلاً عن ذلك فإن هذه الطريقة الوحيدة التى يمكننا بها أن نتخلص من الأحكام "الذاتية" المبنية على ارتباطات شخصية وعرضية.

وعلى ذلك فإن فيفاس، وإن كان يؤمن بدوره بأن القيمة موضوعية، يريد أن يكون فى استطاعته أن يقول عنها أكثر مما يستطيع صاحب المذهب الحدسى أن يقوله. ومن ثم فإنه يؤكد أن القيمة الجمالية "تتوقف" على البناء القابل للتمييز discriminable structure "[3]. للعمل الفنى. هذا البناء يمكن أن يحلل ويناقش بقدر ما يمكن تحليل ومناقشة أية صفة موضوعية فى الأشياء. وعلى الرغم من أن البناء ليس هو ذاته القيمة الجمالية، فإن هذه الأخيرة لا يمكن أن توجد، ولا تكون على ما هى عليه، بدون هذا البناء. ففى استطاعتنا أن نشير إلى "التكوين المعمارى" لإحدى فوجات (fugues) باخ، ونقول إن العمل جميل نظراً إلى قالبه.

والواقع أن نظرية الأستاذ فيفاس إنما هى صياغة حديثة لنوع من النظرية الموضوعية ظل منتشراً على نطاق واسع طوال تاريخ النقد، هذا النوع يرى أن الجمال هو "الجمال فحسب"، كما يقول المذهب الحدسى: فهو لا يعرف. ولا يقبل التحليل. ومع ذلك فهناك سمات معينة توجد دائماً مع الجمال، ولا توجد إلا حين يكون الجمال موجوداً. وإذن فهذه السمات علامات لا تخطىء على وجود الجمال. والإشارة إليها تثبت حكم القيمة على نحو حاسم. ويترتب على ذلك بطبيعة الحال

---

(١) اليزيو فيفاس: الأساس الموضوعى للنقد فى كتاب "الخلق والكشف"
Eliseo Vivas: Creation and Discovery (N. Y., Noonday Press, 1955).
ص١٩٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٩٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٩٥.

أن الخلاف حول القيمة يمكن تسويته. وفى استطاعتنا أن نطلق على هذه النظرية اسم نظرية "السمات المصاحبة accompanying – properties".

وفى خلال تاريخ هذه النظرية. كانت السمات التى تصاحب الجمال تعد عادة سمات شكلية من نوع ما. وهكذا كان الفن يقدر على أساس "قواعد" "للتكوين" فى التصوير، وعلى أساس "التناسب" فى النحت والعمارة، و"الوحدة" فى الموسيقى.

* * *

هذه النظرية أفضل قطعاً من النظرية الموضوعية الحدسية، وذلك للأسباب التى قدمها فيفاس. ولقد قبلها كثير من النقاد طوال تاريخ الفن حتى لو كان ذلك فى بعض الأحيان قبولاً لا شعورياً. ومع ذلك فإنها تواجه صعوبات خاصة بها.

إن السؤال الأول هو. بطبيعة الحال "أية سمات هى التى تصاحب الجمال؟" وهناك نوعان من الإجابة عن هذا السؤال.

النوع الأول هو تعريف هذه السمات بدقة وتحدد شديدين. وهكذا وضعت فى تاريخ العمارة "قوانين" للتناسب، تحدد بدقة رياضية النسب "الصحيحة" بين مختلف الأجزاء فى تشريح الجسم البشرى. هذه النسب هى السمات المصاحبة للجمال فى النحت. ولا بد أن تتجسد هذه السمات فى الشكل المنحوت لكى يكون جميلاً. ومن هنا فإن جودة التمثال أو رداءته يمكن التيقن منها على نحو حاسم.

غير أن هناك اعتراضاً واضحاً على هذه الطريقة فى التفكير. فلنفرض أن مثّالاً خرق قوانين التناسب، لا عن عجز أو جهل، بل بتعمد تام. ولنفرض أنه حقق بذلك نسباً شكلية وتأثيراً تعبيرياً متميزاً، يتسمان بأنهما ممتعان جمالياً. فإذا حكمنا على عمله على أساس القوانين الدقيقة، فلابد عندئذٍ من أن نحمل عليه. والأدهى من ذلك أن من يتأملون التمثال متخذين من هذه القوانين معايير للإدراك سيكونون عاجزين عن تقدير قيمة العمل.

ولكن كيف تم التوصل إلى هذه القوانين أصلاً؟ إنها لم تنشأ من مجرد معرفة تشريح جسم الإنسان. فهذا لم يكن كافياً فى ذاته لتحديد ما هو جيد وما هو ردىء فى التصوير الفنى للجسم. بل لقد استُمدت هذه القوانين من دراسة أعمال نحتية

معينة، استُخلصت منها النسب التى تبين أنها تبعث متعة جمالية، واتخذت نسباً "صحيحة" أو "مثالية". ومع ذلك فقد كانت هذه أعمالاً أبدعها فنانون معينون، يعملون فى فترات معينة من التاريخ. وعندما تظهر حركات جديدة فى الفن، وتتغير أهداف الفن. ستتغير أساليب النحات ووسائله الفنية بدورها. ولا تعود القوانين القديمة كافية بوصفها معايير للقيمة. بل تعجز عن أن تفسر كيف يمكننا أن نستمتع جمالياً بالنحت الجديد.

إن المدافعين عن النظام القديم يمكنهم بالطبع أن يدعوا أن النحت الجديد ليس "جميلاً حقيقة". ولكن شهادة التجربة الجمالية أهم من التمسك بالنزعة التقليدية وهذا ما يسلم به أنصار النظرية الموضوعية ضمناً، إذ أن القوانين القديمة يتم التخلى عنها بمضى الوقت فالنسب القديمة ليست موجودة فى كل الأعمال الفنية الجيدة.

إن من غير المحتمل على الإطلاق أن يكون فى وسعنا الاهتداء إلى أية مجموعة من السمات المحددة التى توجد على الدوام مصاحبة للجمال. فالأعمال الفنية أعقد وأكثر تنوعاً من أن تسمح بذلك. بل إننا نستطيع، إذا تأملنا تاريخ الذوق والعدد الهائل من التقاليد والأساليب الفنية، أن نقول بأن من المستحيل، من وجهة النظر العملية، الاهتداء إلى أية خصائص كهذه.

لذلك يقدم كثير من أصحاب النظرية الموضوعية إجابة من نوع آخر عن السؤال: "ما هى السمات التى تصاحب الجمال دائماً"؟ فبدلا من أن يذكروا سمات معينة، يجيبون بعبارات عامة مجردة، فيقولون مثلاً إن كل الأعمال التى تتسم "بالوحدة العضوية" جميلة، وأن هذه الأعمال وحدها هى الجميلة. على أن الوحدة العضوية، كما رأينا من قبل، ليست سمة محددة، كالنسب الرياضية بين أجزاء العمل، وإنما هى أشبه بنوع من السمات له أمثلة محددة. ومن الممكن أن تتحقق الحدة العضوية بعدة طرق متباينة، وفى أعمال مختلفة كل الاختلاف.

وهكذا نستطيع أن نواصل استخدام الأمثلة السابقة قائلين إن من الممكن وجود قوانين متعددة للتناسب. فالقوانين القديمة تسرى على الفترات والأساليب التى استمدت هذه القوانين منها أصلاً. وبعد ذلك، عندما يظهر أسلوب جديد فى

النحت يصور الجسم بنسب مختلفة. يمكن أن تظهر قوانين جديدة. والعامل الدائم، وهو الوحدة العضوية. يقتضى أن تكون جميع أجزاء العمل، أيا كانت النسب المستخدمة، مؤدية بالضرورة إلى زيادة قيمة الكل، فإذا كانت النسب التشريحية الجديدة تفى بهذا الشرط. فعندئذ يمكن إثبات أن العمل جيد.

هذه النظرية تظل نوعاً من النزعة الموضوعية. ذلك لأن النسب الجديدة قائمة فى العمل ذاته. مثلما كانت النسب القديمة تقوم فى الأعمال السابقة. ومن الواضح أن هذه النظرية أكثر تحرراً وأقرب إلى الطابع العملى من النظرية السابقة. فمن الممكن تطبيقها. والإفادة منها. فى النقد العملى. بل إنها قد استخدمت على نطاق واسع فى تاريخ النقد الفنى. وعندئذ نجد أن الناقد لا يحاول أن ينبئنا ما هو الجمال، فتلك مسألة ميئوس منها. وإنما يستطيع أن يطبق قواعد عامة تفسر سبب جمال العمل. ونظراً إلى أن هذه القواعد عامة بالفعل، فإن الناقد يستطيع احترام الفوارق بين الأعمال المنفردة. فهو لا يشترط أن يكون العمل مصوغاً فى قوالب محددة من قبل كما تشترك النظرية السابقة.

ومع ذلك فقد كان هناك سؤال رئيسى كامن من وراء مناقشتنا لنظرية "السمات المصاحبة" بأسرها. وها قد آن أوان إثارة هذا السؤال.

"فالسمات المصاحبة: ليست هى ذاتها الجمال. والتناسب التشريحى فى النحت. كذلك فإن "الوحدة العضوية" لا تعنى ما تعنيه "القيمة الجمالية". وكل ما تقوله النظرية هو أن "السمات المصاحبة" ليست إلا علامات على القيمة الجمالية. أما القيمة ذاتها فلا تقبل التعريف أو التحليل.

غير أننا لا نستطيع أن نقول إن أ يصاحب ب دائماً إلا إذا كان فى استطاعتنا التعرف على ب حيثما وجد. ولكن لو كان الجمال هو "الجمال فحسب"، كما تقول النظرية، فكيف نستطيع أن نعرفه ؟ إن هذا لا يكون إلا بالحدس. وعندئذ نقع مرة أخرى ضحية كل الصعوبات الواضحة التى يقع فيها المذهب الحدسى. فإذا كان م يجد العمل الفنى س ذا قيمة. فى تجربته الجمالية، ون لا يجده ذا قيمة، فعندئذ لن يفيد القول إن العمل يتصف بسمات معينة أو لا يتصف بها. ذلك لأننا لن

نستطيع، حتما، أن نتأكد إن كانت هـذه السـمات مصاحبـة للجمـال أم لا، مادمنـا غير متأكدين إن كان العمل يتصف بالجمال أم لا.

وهنا أيضاً نجد أن المشكلة الرئيسية ليست هى واقعة الخـلاف فـى التقديـر فحسب، بل إن المشكلة الحقيقة هى ما إذا كنا نعرف أن القيمة موجودة فى العمل. وكيف نعرف ذلك. فلـو أمكـن أن نبـين بطريقـة حاسمـة أن العمـل يتصـف بالقيمـة الجمالية، لما كان من المهم أن يوجد أشخاص كثيرون يصدرون حكماً سلبياً عليه. إذ سيكون من الممكن إثبات بطلان أحكامهم.

إن نظريـة "السـمات المصاحبـة" تحـاول إثبـات وجـود الجمـال، الـذى لا تستطيع النظرية الحدسية الخالصة إلا أن تشير إليه فحسب. ولكـن بقـدر مـا تكـون نظرية "السمات المصاحبة" ذاتها مرتكزة على الحدس، فلا يمكن أن تحـرز نجاحـاً. وإنما هى تستطيع أن تنجح لو استطاعت أن تثبت وجود علاقة منطقيـة دقيقـة بـين "السمات المصاحبة" وبين" الجمال فحسب". وعندئذ يكون عليها أن تثبت على نحو قاطع أن "العمل س جميل"، وتثبت بعد ذلك أن هـذا الحكـم لا يصـدق إلا إذا كـان "العمل س يتصف بالسمات ك، ل، م". أما إذا لم تستطع النظريات إثبـات القضيـة الأولى، فلا جدوى عندئذ من القضية الثانية.

* * *

عند هذه النقطة، قد يرى بعض القراء أن نظرية "السمات المصاحبة" ينبغـى أن تتبرأ، ببساطة، مـن علاقتـها العائليـة بـالمذهب الحدسـى. فلمـاذا تتحمـل أعبـاء غوامض الحدس والمآزق التى يؤدى إليـها؟ ولكنـا لـو تخلينـا عـن الحـدس، فكيـف نعرف أى الأعمال هى الجميلة؟ وإلى أى الأعمال نتطلع، لكـى نجـد السـمات التـى "تتوقف" عليها القيمة؟ إنها بالطبع تلك التى تمنح المشاهد متعة جمالية. فبـدلاً مـن الإهابة بسمة "معجزة" هـى "الجمـال فحسـب"، كمـا يسـميها فيفـاس، فلنلجـأ إلى الدليل التجريبى المتعلق بما يحبه الناس وما لا يحبونه فى التجربة الجمالية.

فإذا ما اتخذنا من الاستجابة الجمالية نقطة بداية لنا، أمكننا بعـد ذلـك أن تختبر العمل لكى نرى أى السمات فيه هى السبب فى اسـتمتاعنا ورضائنـا. وعلـى هذا النحو نستطيع أن نميز، كمـا يقـول فيفـاس، بـين أحكـام القيمـة المبنيـة علـى

ارتباطات عريضة شخصية فى المدرك. وبين الأحكام المرتكزة على إدراك واع لما هو أصيل فى العمل. وبذلك نستطيع التميز بين الأسباب الجيدة والأسباب الرديئة للأحكام الجمالية. ونستطيع أن نبين أن حكم شخص ما أفضل من حكم شخص آخر. صحيح أنا سنفقد عندئذ "اليقين" المزعوم للحدس- أى مجرد "رؤية "سمة الجمال - غير أن هذه ليست خسارة كبيرة . وكما يقول فيفاس، فإن "العصمة من الخطأ ليست ممكنة، ولكنها أيضاً ليست ضرورية"[1]. وعلى أية حال، فسوف يظل لدينا ما تريده كل نظرية موضوعية. ألا وهو "التبرير الموضوعى... للذوق"[2].

هذه النظرية تظهر نتيجة لعيوب النظريات السابقة. ولكن يتعين عليها أن تواجه هذا السؤال: أهى لازالت نظرية موضوعية؟ فلنتساءل، على سبيل التذكرة: ما هى "الموضوعية"؟ إنها الرأى القائل إن القيمة الجمالية توجد فى العمل مستقلة عن أية علاقات بين العمل وبين المشاهد. ولكننا نلاحظ الآن أن هذا الرأى قد تم التخلى عنه. فالسمات التى "تتوقف" عليها القيمة الجمالية موضوعية، ولكن القيمة ذاتها تعزى إلى الأعمال التى تمنحنا لذة جمالية. وهكذا فإن القيمة أصبحت تُتصور من خلال مفاهيم علائقية[3].

وما إن تفعل ذلك، حتى يتعين عليك أن تواجه حقيقة واقعة، هى أن هناك تقويمات كثيرة مختلفة "لنفس" العمل الفنى. وقد تبين لنا ذلك من قبل فى حالة "هاملت" و"موناليزا". وإذن فستكون هناك عدة تفسيرات متباينة للأحكام التى نصدرها عن العمل. ولن يكون هناك تفسير واحد، وواحد فقط، هو الصحيح، وحكم واحد، وواحد فقط، هو الصائب، وهو ما تؤكده النظرية الموضوعية فى أشد صورها تطرفاً.

وبطبيعة الحال فليس المهم فعلاً هو "الاسم" الذى نطلقه على هذه النظرية الجديدة. فقد نسميها "موضوعية معدّلة" (وإن كنا قد رأينا لتونا أن الفكرة الأساسية فى النظرية الموضوعية، وهى نظرتها غير العلائقية إلى القيمة، قد تم التخلى عنها): وقد نسميها "نظرية نسبية"، ما دامت مشابهة للنظرية المسماة بهذا الاسم، والتى

---

(1) المرجع المذكور، ص ٢٠٠.

(2) المرجع نفسه، ص ٢٠٣.

(3) ليس معنى ذلك أن الأستاذ فيفاس يمكن أن يقبل الرأى الذى عرضناه الآن على علاته.

سندرسها فيما بعد؛ أو قد نطلق عليها أى اسم نشاء. فليس المهم هو الاسم (وإن كان من الواجب أن نلاحظ مع ذلك أن الأسماء التى تعطى لنظريات يدور حولها خلاف، كثيراً ما تصبح مشحونة بالانفعال. فصفتا "النسبى" "والمطلق" "ليستا لفظين محايدين انفعالياً، وإنما هما يستخدمان فى كثير من الأحيان وكأنهما ألقاب وصفية). المهم فعلاً هو أن تدرك لماذا يحدث فى كثير من الأحيان أن يتخلى المفكر عن النظرية الموضوعية المتطرفة فى سبيل نظرية كهذه.

° ° °

فلأقدم إذن موجزاً مختصراً لتحليلنا.

إن النظرية الموضوعية تبدأ بجعل التقدير الجمالى بسيطاً واضح المعالم. فالقيمة الجمالية تعرف بالحدس، وبالتالى فهى تُعرف بطريقة معصومة من الخطأ؛ ومن الممكن أن نثبت على نحو حاسم إن كان حكم القيمة صحيحاً أم باطلاً. ونظرية "السمات المصاحبة" تحاول أن تجعل التقدير أكثر من مجرد "إما أنك تراه وإما أنك لا تراه". وهى تحاول التخلص من الذاتية الحدسية التى تدعو إلى اليأس. فهى تبحث عن أساس موضوعى للنقد فى السمات الفنية التى يمكن ملاحظتها ومناقشتها بصورة مشتركة بين الناس. ومع ذلك فإن هذه النظرية تخفق بقدر ما تظل تفترض مقدماً وجود إدراك حدسى للجمال. ولذا نراها تنتقل إلى الميل أو النفور الجمالى، متخذة منه نقطة بداية لها. ولكنها عندئذ تتصور القيمة بطريقة علائقية، ولا يكاد يمكن وصفها بعد هذا كله بأنها نظرية موضوعية.

فلنوجز، الموجز إذن، ونقول: إننا بدأنا بالرأى الشائع بين الناس، وهو أن أحكام القيمة تتعلق بالجمال الذى هو فى الموضوع، وأنها مما يمكن إثبات صحته أو بطلانه، كما أن من الممكن إثبات أن أحكام بعض الناس أفضل من أحكام بعضهم الآخر. ولكن عندما نحاول تبرير هذه الاعتقادات، تصادفنا اعتراضات خطيرة، وربما اعتراضات قاضية عليها. وهكذا يبدو أننا مرغمون على الانتقال إلى القطب المضاد، بحيث نجعل مقر القيمة الجمالية الآن فى التجربة التى نحس بها. ولكن هذا يؤدى إلى جعل التقدير أصعب بكثير، إذ أن هناك عدداً كبيراً من التفسيرات والأحكام، وما لم يكن فى استطاعتنا إثبات أن بعض هذه التفسيرات

والأحكام "أصدق" أو "أصح" من بعضها الآخر. فقد نضطر إلى التخلي كلية عن اعتقاداتنا المرتكزة على الموقف الطبيعي.

هذا هو "ديالكتيك" نظرية التقدير الجمالي. أي حركة الأفكار فيها، ففي خلال محاولتنا تعليل شواهد معينة، تظهر في أفكارنا أخطاء (مثل غموض "الحدس") أو نخفق في تعليل شواهد أخرى (مثل انهيار قوانين النحت التقليدي). وإذن فلابد أن تستمر الحركة الديالكتيكية. فهي أشبه بجدل يدور بين نظريات متعارضة وما زالت أمامنا نظريات أخرى ينبغي مناقشتها. ولو شاء الطالب أن يفهم ما الذي نفعله عندما نحكم على عمل فني، لكان عليه أن يحاول فهم كل من هذه النظريات وعليه هو وحده أن يقرر بنفسه. في نهاية هذا الفصل، ما هي النظرية التي سيقبلها ويجعل منها نظريته الخاصة. ولكن لن يكون له حق اختيار أية نظرية إلا إذا استطاع تقدير نواحي القوة والضعف في النظريات جميعاً.

* * *

(٢) وهناك صيغة أخرى للنظرية الموضوعية. هذه الصيغة تذهب، على خلاف النظريتين (أ) و (ب)، إلى أن "القيمة الجمالية" يمكن تعريفها. ففي استطاعتنا أن نقول عن الجمال أكثر من مجرد أنك "ستعرفه عندما تراه". بل إننا نستطيع أن نحدده ما هو الجمال. فلما كان قابلاً لأن يلاحظ بطريقة مشتركة بين الناس، فإنا لسنا مضطرين إلى استخدام الحدس. بل إن الحكم "س جميل" يمكن إثبات صحته إذا كانت س تتصف بصفة الجمال. ومن هنا فإن من الممكن البت في الخلافات التي تدور حول الفن.

ولما كانت هذه النظرية تقدم تعريفاً "للقيمة الجمالية"، فسوف نطلق عليها اسم النظرية "التعريفية definist". والتعريف الذي كان يقدم في العادة للقيمة هو أنها صفة شكلية من نوع ما. بل إن هذه المدرسة من مدارس النظرية الموضوعية كانت في كثير من الأحيان ترى أن الجمال إنما ينحصر في نفس جوانب العمل التي تعدها النظرية (ب) "سمات مصاحبة"، أي في النسب الثابتة بين فقرات العمل الموسيقي أو أجزاء الصورة، و"الوحدة العضوية"، إلخ. وهنا أيضاً يمكن وضع قواعد أو قوانين لتحديد وجود القيمة أو غيابها.

فإذا صحت هذه النظرية، كانت تقدم أكثر الأسس الممكنة موضوعية للتقدير الجمالي. وقد أشرت منذ قليل إلى أن نظريات التقدير تتأرجح ما بين القطب "الموضوعي" – أي سمات العمل الفني – والقطب "الذاتي" – أي الاستجابات الجمالية للجمهور. والنظرية التي نحن بصددها الآن تقترب كثيراً من القطب الموضوعي. وهكذا فهي تتجنب الخوض في الوقائع المعقدة المتعلقة بالاستجابة الجمالية، أي تفاوتها من شخص لآخر، و "ذاتيتها"، الخ. فلما كان في استطاعتنا أن نعرف القيمة الجمالية، وبالتالي أن نصفها، ففي وسع أي شخص أن يتعرف عليها.

وأوضح طريقة لتجنب الاستجابة الجمالية هي أن الجمال يمكن أن يعرف دون أن تكون هناك تجربة جمالية على الإطلاق. فإدراك الجمال لا يقتضي موقفاً إدراكياً غير عادي، كما أننا لسنا مضطرين إلى أن نشعر باللذة أو السورة الانفعالية. بل إن القيمة الجمالية يمكن أن تدرك بالاختبار المنزه للعمل فحسب. ومن الممكن أن تُعرف هذه القيمة بنفس الطريقة التي نعرف بها أن هذه التفاحة تفاحة جيدة في نوعها. فلسنا مضطرين عندئذ إلى أن نحب التفاحة أو نرغب في أكلها. ومع ذلك ففي استطاعتنا أن نتفق جميعاً على معايير التفاحة الجيدة – كنعومة الملمس، والتماسك الخ – ونستطيع بالتالي أن نتفق على جودة هذه التفاحة أو رداءتها، وهكذا تصبح النظرية التعريفية نوعاً من "تقدير الدرجات".

* * *

هذه هي الموضوعية الكاملة في التقدير. ومع ذلك فكلما انتلقت نظرية إلى طرف ديالكتيكي، واجهت تحدياً من الطرف الآخر. فلنفرض أننا نختبر بالفعل بناء العمل ونعطيه درجات معينة. فما شأن ذلك بما يحسه الناس فعلاً في التجربة الجمالية؟

هل يمكن أن يحرز عمل معين درجات عالية، حسب معايير التقدير، ويكون مع ذلك مملاً أو سقيماً؟ من المؤكد أن هذا ممكن منطقياً. ذلك لأن "الجمال"، تبعاً لهذا النظرية، لا يشير إلى صفات العمل عندما يُدرك جمالياً. بل إن التباين التام بين ارتفاع درجات عمل ما، وبين أهميته الجمالية، هو أكثر من مجرد إمكان

منطقى. إذ أنه أمر كثير الحدوث فى تاريخ النقد. فعندما يصبح لأسلوب فنى معين تراث قديم العهد. فإن سماته المميزة تصبح أساساً لتعريف الجمال. وتنتج أعمال فنية كثيرة تحاول محاكاة هذه النماذج. ولكن نظراً إلى أن هذه الأعمال كانت محاكية تفتقر إلى الأصالة. فقد كانت مملة لا حياة فيها. فهى لا تثير اهتماماً جمالياً. ولا حتى لدى واضعى الدرجات. غير أن واضعى الدرجات كانوا يتجاهلون ذلك. مادامت القيمة الجمالية فى نظرهم لا شأن لها بالتجربة الجمالية.

على أن من المؤكد أن عدم اتفاق الدرجات العالية مع الأهمية الجمالية فى كل الأحوال لا يؤدى إلى تفنيد النظرية رقم ٢ التى نحن بصددها الآن. فسيظل فى استطاعة القائلين بهذه النظرية أن يؤكدوا أن الجمال "هناك" فى العمل على نحو يمكن التعرف عليه، مهما كان إحساس الناس. ولكن هذه الحجة. كما رأينا من قبل، تعريفية فحسب، وما هى إلا طريقة أخرى لقولنا إن "الجمال" قد عُرف دون أية إشارة إلى التجربة الجمالية. ولكن من ينتقد النظرية (٢) لا يريد أن يسمع تكراراً للتعريف. ذلك لأن ما يتحداه إنما هو فائدة هذا التعريف ذاته. إذ ما فائدة الكلام عن جمال الموضوع، فى نظره، إن لم يكن هذا الكلام ينطوى على تفسير لما يحس به الناس فى التجربة الجمالية، ويؤدى بنا إلى جعل الآخرين يستمتعون بما لم يستمتعوا به من قبل؟ إن الجمال، تبعاً للنظرية التعريفية، شىء موضوعى بارد، يمكن معرفته آلياً. وليس هذا هو ما يهمنا عندما نقدر الفن وننقده.

* * *

وليس فى استطاعه النظرية التعريفية أن تواجه هذا التحدى إلا بأن تزداد اقتراباً من القطب الذاتى. وهذا ما فعله الأستاذ "جود". فهو يعرف "الجمال" بأنه إعادة أنماط أو بناءات معينة للواقع". (وهو يقصد بهذا المفهوم معنى ميتافيزيقيا لا يتسع هنا المقام لمناقشته) لكن جود يضيف إلى ذلك أن صفة الجمال هذه "تثير فينا نوعاً معيناً من الانفعال"[1]. وهنا يصبح من الضرورى، كما يحدث فى كل مرة يصبح فيها للتجربة الجمالية دور، إيجاد تعليل لاختلافات التجارب بين مختلف الناس. ولا يحاول جود إنكار واقعة اختلاف التجارب هذه، ولكنه يرى أنها لا تؤدى إلى

---

(١) المرجع المذكور من قبل،ص ٤٧٣.

تفنيد رأيه: "فاختلاف التقديرات التى يمكن أن تقدم لقيمة صورة معينة أو جمالها، لا يدل على أن الصورة تفتقر فى ذاتها إلى القيمة الجمالية. تماماً كما أن التخمينات المتباينة التى يمكن تقديمها لدرجات حرارة غرفة لا تثبت أن الغرفة ليست لها درجة حرارة مستقلة عن هذه التخمينات وغير متأثرة بها"[1]. هذا الرد، كما رأينا من قبل، سليم من الوجهة المنطقية. فمن الممكن أن يظل الجمال موجوداً، لا يتأثر بأية اختلافات قد تنشأ بين الناس حوله. ولكن هذا يؤدى إلى إثارة السؤال الذى طالما أثير من قبل (والذى يدل تكرار ظهوره على أن تحليلات مختلف مدارس النظرية الموضوعية تندرج كلها تحت نمط واحد)- ألا وهو: كيف نعرف إن كان العمل يتصف بالجمال؟

يقدم جود إجابة صريحة مباشرة عن هذا السؤال. فهو لا يحتمى بالحدس، أو مذهب السلطة، أو الذوق السليم" الذى لا يعرَّف. وإنما يرى أن بعض أحكام القيمة أصح من بعضها الآخر. ولكنه ينتقل من ذلك إلا قوله: من المستحيل أن نعرف عن يقين أى الأحكام المتعارضة أقرب بالفعل إلى الحقيقة"[2]. ويترتب على ذلك أننا لا نستطيع أن "نقرر عن يقين من هو الشخص ذو الذوق السليم، ومن الذى يفتقر إليه"[3].

والواقع أن جود، حين يدلى بهذه الاعترافات، إنما يبدى من الأمانة قدراً يفوق ما يبديه كثير من الأنصار التقليديين للنظرية الموضوعية، الذين لم يواجه بعضهم مشكلة كيفية معرفتنا للجمال، وحاول بعضهم الآخر المراوغة منها. ومع ذلك فإن أمانة جود ذاتها هى التى تؤدى إلى خسارته للجولة. فلن يفيد المرء فى شىء أن يقول إن الجمال إما أنه هناك أو ليس هناك، وأن حكماً معيناً هو بالتالى أصح من حكم آخر، ما لم تكن هناك طرق واضحة للمفاضلة بينهما بصورة واعية. وما لم يكن فى استطاعة النظرية التمييز بين المعرفة الصحيحة للجمال وبين الخطأ والخداع، فلن تصلح أساساً للتقدير والنقد. ويشبه جود العمل بحرارة غرفة، لأن وجود كل منهما لا يتأثر بالتخمينات التى يصدرها الناس بشأنها. ولكن من الواضح بالطبع أن

---

(1) المرجع المذكور، ص ٤٧٣ - ٤٧٤.

(2) المرجع نفسه،ص ٤٧٤،قارن أيضاً من ٤٧٥.

(3) المرجع نفسه،ص ٤٧٤.

التشبيه غير سليم. فنحن نستطيع أن نعرف أى التخمينات عن الحرارة هو الصحيح. إذا أن لدينا مقاييس للحرارة. ولكن جود نفسه يعترف بأننا لا نملك مقاييس كهذه لتحديد القيمة الجمالية.

فإذا ما وضعنا نظرية جود إلى جانب نظرية "إعطاء الدرجات" ظهرت هذه المفارقة المؤسفة: إن ما نستطيع معرفته. أى السمات الشكلية والموضوعية تماماً للعمل لا يتعين أن تكون لها أية صلة بما نحن مهتمون به، أى بالتجربة الجمالية والتقدير المبنى عليها، وما لا نستطيع أن نعرفه هو ما يهمنا إلى أقصى حد، ألا وهو العلاقة بين الجمال الموضوعى والاستمتاع الاستطيقى. وإذن فليس أمامنا إلا التقدير الآلى للدرجات – وهو شىء لا جدوى منه – أو أن نقول إن الجمال يبعث فينا بالفعل متعة استطيقية، ولكنا لا نستطيع أبداً أن نتأكد من أن الجمال موجود بالفعل فى العمل. ومن ثم فإنا لا نملك سبيلاً إلى معرفة أى المدركين هم الذين يستجيبون بالفعل للجمال وأيهم لا يستجيبون له.

ولنقل مرة أخرى إن من الممكن أن يكون الجمال، بالمعنى الذى عرفه به جود، موجوداً على نحو مستقل عن إدراكنا. ولكن ما لم تستطع النظرية التعريفية أن تقدم إلينا بوضوح الشروط التى يمكن على أساسها معرفة الجمال، فلن يكن لنا الحق فى الإيمان بهذا النوع من النظرية الموضوعية بدوره، وكما يقول "أوزبورن" بوضوح قاطع، فإن "القول بأن الجمال صفة موضوعية ولكنا لا نستطيع معرفتها، لا يختلف عن القول أننا لا نستطيع معرفة ما إذا كان الجمال موضوعيا"[1].

° ° °

كانت المهمة التى قمنا بها حتى الآن هى الكشف عن المضامين التى تنطوى عليها النظرية التعريفية؛ أى أن البدء بتعريف "للقيمة الجمالية" يستتبع نتائج معينة عملنا على الكشف عنها. غير أن هناك نقداً أهم للنظرية، هو تحدى نفس محاولة تقديم تعريف "الجمال". فهل يمكننا أن نعرف القيمة الجمالية بأية سمة معينة أو مجموعة من السمات، كما تحاول النظرية التعريفية أن تفعل؟

---

(1) هـ. أوزبورن: نظرية الجمال. ص ٧٥
H. Osborne: Theory of Beauty (N. Y., Philosophical Library, 1953).

هناك من الأسباب ما يدعو إلى الاعتقاد بأننا لا نستطيع الإتيان بمثل هذا التعريف.

ذلك أولاً لأن الأعمال الفنية مختلفة بعضها عن البعض أشد الاختلاف. أضف إلى ذلك تباين الوسائط الفنية والبناءات الشكلية التى يمكن إيجادها داخلها. ثم تأمل التفاوت الهائل بين الأساليب والمناهج فى تاريخ الفن. فهل يحق لنا أن نتوقع الاهتداء إلى أية خصائص مشتركة بين جميع الموضوعات ذات القيمة الجمالية، وبينها وحدها؟ ليس هذا بالأمر المحتمل. وإن عجز التعريفات التقليدية عن أن تلقى أكثر من قبول جزئى، وانهيارها فى كثير من الأحيان، لهو قرينة قوية على عدم إمكان نجاح أى تعرف.

وما لم يقصر صاحب النظرية التعريفية القيمة الجمالية على مجال محدد للفن، فلا مفر له من أن يحاول أن يأخذ فى اعتباره التباين الهائل بين الأعمال الفنية، لذلك فإنه سيضطر إلى تعريف "القيمة الجمالية" من خلال فكرة معينة شديدة التجريد، "كالوحدة" أو "الانسجام". ولكن "الوحدة" أو "الانسجام" أقرب إلى أن تكون مرادفا للقيمة منها إلى أن تكون تعريفاً لها. وهى لا تنبئنا ما هو الجمال، ولا تحدد السمات التى تؤلفه، وإنما هى لفظ يعبر عن تقدير إيجابى، شأنه شأن القول إن العمل "جيد"...

ومع ذلك، فحتى لو دفع صاحب النظرية التعريفية ثمن هذا التضييق، وحدد الجمال بسمة شكلية معينة، فإن تعريفه يتعرض لنقد من نوع آخر، فالبناء الشكلى للعمل ليس إلا عنصراً واحداً فيه. وهناك أيضا المادة، والتعبير، والموضوع بدوره فى كثير من الأحيان. وعندما نقول إن العمل "جميل"، فنحن إنما نشير إلى هذه العناصر كلها فى تأثيرها المتبادل فى الآخر. فحكمنا ينصب على العمل فى كليته [1]. ولا يستطيع أى تعريف من خلال الشكل وحده أن يفسر معنى "الجمال".

على أن هناك شيئاً آخر فى المعنى الشائع "للجمال" لا يستطيع أى تعريف موضوعى صرف أن يقدم تفسيراً له: فكثيراً ما يستخدم لفظ "الجميل"، مثلما يُستخدم لفظ "السار" أو "المدهش"، للإشارة إلى استجابة المشاهد، وفى هذه الحالة

---

(1) انظر من قبل الفصلين ٩، ١٠.

لا يكون مثل لفظ "تماثلى" أو "قصيدة لبتراركه". وهى تعبيرات لا تدل على الاستجابة التى نشعر بها. بل إن بعض الفلاسفة يذهبون إلى أن الشىء الوحيد الذى تشترك فيه الموضوعات الجميلة هو أن الناس يشعرون بالبهجة أو الاستمتاع عندما يدركونها. وعند هذه النقطة يتم التخلى تماماً عن المفهوم الموضوعى للقيمة.

° ° °

إن كلا من النظريات الموضوعية – أى النظرية الحدسية، ونظرية "السمات المصاحبة"، والنظرية التعريفية – تبدأ بالموقف الطبيعى Common Sense. ويحاول كل منها تبريره. فالمذهب الموضوعى يرتكز على ما نؤمن به كلنا. أو كلنا تقريبا. وهو أن من الممكن إثبات صحة الأحكام الجمالية أو بطلانها. وأن أحكام بعض الناس لها سلطة أقوى من سلطة بعضهم الآخر، وأن هناك فارقاً حقيقياً بين "الذوق السليم"، "والذوق الردئ". ولكن كلا من النظريات الموضوعية تجد صعوبة كبيرة فى تحديد هذه المعتقدات بدقة على النحو الذى يجعلها واضحة وقابلة للاستخدام عملياً.

فهل ينبغى إذن أن نتخلى عن هذه المعتقدات تماماً؟ إن هذا بعينه هو ما تقترحه النظرية الرئيسية التالية.

٢- النظرية الذاتية :

ليس معنى ما قلناه الآن أن هذه النظرية منفصلة تماماً عن موقفنا الطبيعى Common sense. فالموقف الطبيعى، كما لاحظنا من قبل، يؤمن بعدد كبير من الأشياء المتباينة، وقد يكون فى أغلب الأحيان ذا نزعة موضوعية. ولكنه يؤمن أيضا بأن "الجمال فى عين الناظر"، وبأن قيمة العمل الفنى لا يمكن إثباتها –"فإما أن تحبه وإما ألا تحبه"– وبالتالى فإن "المسألة كلها مسألة ذوق" ولكن الذوق، فى هذا التعبير العامى، لا يعنى ما تعنيه النظرية الموضوعية "بالذوق السليم"، أى ملكة لها قدرة رفيعة على التمييز، تضفى سلطة على الأحكام الجمالية. بل إن الذوق يعنى فى هذه الحالة مجرد التفضيل المعتاد، أى ما يحبه المرء أو لا يحبه عادة . فلو حدث أن شخصاً لا يحب لوحة معينة أو موسيقياً معيناً، فليس فى وسعك أن تثبت أنه ينبغى عليه أن يفعل ذلك. ولو كان من يعبر عن وجهة نظر الموقف الطبيعى هذه

مثقفاً بالقدر الذى يسمح له بمعرفة اللاتينية. لاستشهد بالعبارة القديمة de gustibus non est disputandum (لا مشاحة فى الأذواق)[1].

ولقد انتشر فى عصرنا هذا رد فعل واسع المدى على النزعة الموضوعية أو النزعة المطلقة بكل أنواعها. فأثبت علم الأنثروبولوجيا الحضارية أنه يكاد يوجد من النظم الأخلاقية بقدر ما يوجد من المجتمعات. وترتب على ذلك أن ضعف الإيمان بوجود أخلاق "شاملة" أو "مطلقة" ضعفاً شديداً. وهذا يصدق على النزعة المطلقة فى مجال السياسة والدين. غير أن النزعة المطلقة قد تدهورت أيضا نتيجة لضعفها الخاص فى المجال النظرى. وقد استنتج الكثيرون أنها عاجزة عن تبرير معتقداتها. سواء فى ميدان الأخلاق وفى ميدان علم الجمال. ومن الجدير بالملاحظة أن المفكرين اللذين درسناهما فى القسم السابق. وهما فيفاس وجود ،أكثر تواضعاً فى إدعاءاتهما بكثير من الأنصار التقليديين للنظرية الموضعية. فهؤلاء الموضوعيون المحدثون يدركون قوة الانتقادات التى وجهت إلى رأيهم؛ ومن هنا فإنهم يدركون متى تؤدى نظريتهم إلى طريق مسدودة. ويعترفون بعيوبها. وأخيراً فإن. وأخيراً فإن النزعة الموضوعية أو المطلقة ترمز إلى أسلوب "أرستقراطى" فى الحياة. وهى تؤدى إلى ظهور صفوة مختارة تسيطر على أولئك الذين يفتقرون إلى المواهب الرفيعة. غير أن أى مجتمع ديمقراطى يضيق ذرعاً بمثل هذه الأرستقراطية. فمما يخالف الروح الديمقراطية أن تنبئنى بما ينبغى أن أحبه فى الفن، أو فى أى مجال آخر.

ولقد وضع الأستاذ دوكاس C. J. Ducasse "إعلاناً للاستقلال فى أمور الذوق. فى الفن"[2]. فهو يعتقد أننا ظللنا مدة أطوال مما ينبغى نرهب النقاد الذين يلبسون رداء النظرية الموضوعية. وهو يقف مدافعاً عن الناس العاديين، غير المتخصصين "الذين هم على وجه العموم متواضعون إلى حد مؤسف، ويسهل إرهابهم"[3]. ولكن ليس هناك ما يدعو إلى أن "نرهب" أولئك الذين يزعمون أنهم

(1) "أنت والفن، والنقاد" ص ١٠.

(2) المرجع نفسه، ص ١١٨ .

(3) "فلسفة الفن Phil. of Art" ص ٢٨٨.

قادرون على إخبارنا بما هو "جميل حقاً". "فثمة مجال يكون كل فرد فيه ملكاً ذا سلطان مطلق. وإن يكن ذلك على نفسه فقط – هذا هو مجال القيم الجمالية"[1].

ولعل كثيراً من القراء يغتبطون لهذا الرأى. ومع ذلك فقد قيل إن أولئك الذين "يناودن صراحة" بهذا الرأى "لا يؤمنون به حقاً". بمعنى أنهم لا يستطيعون قبول نتائجه الكاملة. "فهل يمكننا أن نؤمن" بحق بأن حكم أى شخص على عمل فني يماثل في صحته أى حكم آخر؟ وهل يعد رأى الهاوى العادى معادلاً فى مستواه للتقدير الواعي لشخص كانت لديه خبرة طويلة فى الفنون. وأصبحت له حساسية جمالية رفيعة؟ وهل تعد عبارة "لامشاحة فى الأذواق" هى الكلمة الأخيرة فى التقدير الجمالى؟

إن الأستاذ دوكاس، على أية حال، يؤمن بهذا كله حقاً. فهو أشد المدفعين عن النظرية الذاتية تطرفاً فى علم الجمال القريب العهد[2]. وهو، كما سنرى الآن يدافع عنها دفاعاً مقنعاً.

* * *

إن عبارة "هذا العمل جميل" تبدو وكأنها مجرد نسبة صفة للموضوع. ولقد رأينا من قبل أن النظرية الموضوعية تأخذ لغة الحكم مأخذ الجد. أما فى نظر دوكاس فإن الحكم يشير قبل كل شيء إلى التجربة التى يمر بها المشاهد، عندما يدرك العمل جمالياً. فهو يقول "هذا العمل جميل" عندما يشعر بالاستمتاع (ويصفه بأنه "قبيح" عندما تكون مشاعره خالية من الاستمتاع)[3].

وهذه الفكرة هى محور النظرية الذاتية. فعندما نقول إن موضوعاً معيناً له قيمة جمالية، فإننا نصف مشاعرنا. ونحن لا نشير عندئذ إلى سمات موضوعية، كما هى الحال فى مختلف صيغ النظرية الموضوعية. ومن هنا فإن دوكاس يستطيع

---

(1) أوزبورن: نظرية الجمال. ص ٨٢ Theory of Beauty

(2) يتردد دوكاس فى استخدام لفظ "الذاتية " للتعبير عن نظريته (انظر "فلسفة الفن"، ص ٢٨٤، و"أنت والفن، والنقاد"، ص ٩٠ – ٩١)، وإن كان يستخدم هذا اللفظ فى مواضع أخرى (فلسفة الفن، ص ٢٩٣)، ومع ذلك فإن نظريته الكاملة تبين بوضوح، فى نظرى، أن تنازلاته للطريقة الموضوعية فى التعبير لفظية فحسب. فآراؤه من النوع الذى كان يسمى عادة "ذاتيا"، وعلى أية حال فإن أى لفظ يصلح للتفرقة بين هذه النظرية وبين النظرية الموضوعية وبينها وبين النسبية الموضوعية .

(3) "فلسفة الفن"،ص ٢٣٤. وقد حذفت الإشارة إلى وصف دوكاس للجمال بأنه "قدرة Capacity".

ببساطة أن يتخلص من المشكلات المعقدة التـى تقـع فيـها النظريـة الموضوعيـة. فـهو ليس مضطراً إلى أن يقرر إن كان "الجمال". الذى يدل علـى سمـة موضوعيـة. قـابلاً للتعريف. أو إلى أن يحدد أى السمات هى التى تكوّن الجمال، إن كان الجمال قابلاً للتعريف. فمشكلة الطريقة التى يمكننا أن نعرف بها إن كـان حكـم القيمـة صادقـاً. ويمكن أن تُحل بسهولة:

"فمن الممكـن إثبـات أو تفنيـد" القضيـة القائلـة إن جسـراً معينـاً للقطـارات هوجسر جيد، بأن نجعل عدداً من القطـارات يسـاوى العـدد الـذى نريـد أن يحملـه الجسر يمر فوقه. ونلاحظ إن كان قادراً علـى أن يحمـل هـذا العـدد أم لا. ولكـن لا يوجد معيار مماثل يمكن به إثبات أو تفنيد جمال منظـر طبيعـى. فأحكـام الجمـال.. تتصل بالعلاقة بين الموضـوع المحكـوم عليـه وبـين تجربـة الاسـتمتاع الخاصـة لـدى الفرد، وهى التجربة التى لا يمكن أن يلاحظها أو يحكم عليها أى شخص سواه"[1].

وإذن، فأنـا إمـا أن أشعر بالاسـتمتاع وإمـا ألا أشـعر بـه. والحكـم يصـــف مشاعرى وأنا وحدى الذى أعرف مـا هـى هـذه المشـاعر. ومـن هنـا فـإننى "الحكـم النهائى المعصوم من الخطأ".

وهنا لا يعود الاختلاف بين القيم يثير أى أشكال. فمـن الطبيعـى أن يكـون للناس المختلفين تكوين مختلف. ومن هن فحيث يشعراً باللذة فى إدراك العمـــل س، فإن ب لا يشعر بها. ولكنا لسنا مضطريـن إلى أن نقـرر أيـهما "الصحيـح". فالجمـال ليس. سمة موضوعية، وإنما هو يتفاوت تبعاً للمشاهد. "والموضوع الذى يحق لشخص معين أن يسميه جميلاً، يحق لشخص آخر بنفس المقـدار ألا يحكـم عليـه علـى هـذا النحو"[2].

وقد يسلم القارىء بهذه الحقيقة – التى هى على أية حال حقيقة واضحة – القائلة إن الأحكام تتباين من شخص إلى آخر، بل تتباين فى الشخص الواحد خلال أوقات مختلفة. ومع ذلك، فلو كان لديـك أبسـط ميـل إلى النظريـة الموضوعيـة. فقـد ترغب فى الوقوف موقف المعارضة من دوكاس. وقد تقول إنه علـى الرغـم مـن تـأكيد

(1) المرجع نفسه، ص ٢٦٨.
(2) المرجع نفسه، ص ٢٨٤.

الناس لأحكام مختلفة. فإن السؤال الحقيقى يظل قائماً: "ولكن هل العمل جميل بحق"؟

إن دوكاس يضرب مثلاً بطعم ثمرة الأناناس: "فبعض الناس يحبونه، وبعضهم الآخر لا يحبونه، ولكن من العبث القول إنه لذيذ بحق، على الرغم من عدم ميل البعض إليه، أو ردىء بحق. على الرغم من ميل البعض إليه"[1]. وهكذا ترى أن دوكاس قد تخلص من مشكلة التقدير بأسرها. على النحو الذى يفهمها عليه صاحب النظرية الموضوعية: إذ يصبح التقدير بأسره متعلقاً بما يحبه المرء أو لا يحبه، ولا يمكن أن يثار بعد ذلك أى سؤال.

ولكن، أليس بعض الناس أكثر حساسية وأقدر على التذوق الجمالى من بعضهم الآخر؟ يجيب دوكاس عن هذا السؤال بقوله:

"هناك" أشخاص ذواقون للجمال.. غير أن أحكامهم عن الجمال ليست "ملزمة" لأحد. بل إن من الصعب أن نفهم ما الذى يمكن أن يعنيه لفظ "ملزم" فى هذا السياق، ما لم يكن إلزاماً للآخرين بأن يكذبوا .. بشأن المشاعر الجمالية التى قد تكون لديهم بالفعل وقد لا تكون... إن هناك بالطبع شيئاً اسمه الذوق السليم والذوق الردىء. ولكن الذوق السليم فى رأيى إما أن يعنى ذوقى الخاص، وإما ذوق أناس متفقين مع ذوقى، أو ذوق أناس أود أن يكون ذوقى متمشيا مع ذوقهم .. "[2]. فالأذواق لا يمكن إثباتها أو تفنيدها، بل يمكن أن "توصف" فحسب، أى أن تُمتدح أو تذم"[3].

ولكن ألسنا نقدم أحياناً أسباباً موضوعية تأييداً لأحكامنا؟ إننا نبرهن على جمال التصوير بنفس الطريقة التى يريدنا أصحاب النظرية الموضوعية أن نبرهن بها عليه، أى بالالتجاء إلى "مبادىء" أو قوانين للتأليف، الخ. ويرد دوكاس بأن هذه القواعد لا تعدو أن تكون وصفاً لسمات الأعمال الفنية التى يميل إليها معظم الناس. ومن هنا فإنها لا تظل سارية إلا إذا كانت "تتنبأ لنا بأننا سنشعر بلذة استطيقية

(١) "أنت والفن،والنقاد"، ص ١٢٠.

(٢) فلسفة الفن، ص ٢٨٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٩١.

هنا. وألم إستطيقى هناك"[1]. أما إذا أخفقت فى وصف ما أحبه أولا أحبه بـالفعل. فإنها لا تكون "ملزمة" لى. ولا يكون على التزام بقبول الأحكـام التـى تُستخدم هـذه القواعد من أجل تأييدها.

وهناك ناقد للنظرية الذاتية يتهمـها بأنـها لا تستطيع عـن السـؤال: "لماذا تظل أعمال فنية معينة تمتدح كثيراً طوال القرون. وتصبح لها بذلك شهرة ثابتة"[2]؟ (ولعلك تذكر أن بعض أنصار النظرية الموضوعية يستشهدون بهذه الحقيقة دفاعاً عـن نظريتهم). ويقدم دوكاس رداً مباشراً على هذا النقد: فالالتجاء إلى الإجماع "لا يثبـت شيئاً على الإطلاق. سوى أن الجمال يجده فى الموضوع... من يجده فيه بـالفعل"[3]. وكل ما يدل عليه الاتفاق هـو أن بعـض النـاس يجـدون لـذة فـى نفـس الأشـياء لأن "تكوينهم"متشابه[4]. ولكنه "لا يسـتطيع أن يثبـت جمـال الموضـوع لأولئـك الذيـن لا يدركون فيه أى جمال"[5].

وأخيراً فنحن نولى ثقة كبـيرة لأولئـك الذيـن توافـرت لديـهم معرفـة واسـعة بالفن وتدريب خاص على الأساليب الفنية. ونعتقد أنهم يتحدثون عـن الفن بسلطة تفوق سلطة الهاوى؟ ولكن دوكاس، كما هو متوقع. يشك هؤلاء الناس. فهو يـرى أن المعرفة المتعلقة بالفن "لاغناء عنها لأفراد فئة واحدة. أعنى أولئك الذين يرغبون فـى أن يكونوا قادرين على الكلام عن الأعمال الفنية بطريقة يفهمها من توافر لهم تكويـن مماثل، ويرهبها المتواضعون الذين لم يتوافر لهم مثل هذا التكوين"[6]. على أن المعرفة المتخصصة كثيراً ما تودى بالمتعة الجمالية. إذا يصبح المرء عندئـذ معنيـاً بمشـكلات "التكنيك"، الخ، وبذلك يفقد القدرة على التأمل الجمالى.

ولكن حتى فى الحالات التى تؤدى فيها المعرفة المتعلقـة بـالفن إلى إحـداث فارق فى التجربة الجمالية ذاتها، نجد دوكاس يتمسك بموقفه الرئيسى: فالمشاهد قد أصبح الآن يحب ما لم يكن يحبه من قبل، غير أن حكمة وذوقه لم يصبحا "أفضـل"

---

(1) المرجع نفسه، ص ٢٩٢.
(2) هيل Heyl، المرجع المذكور من قبل، ص ١٢٣.
(3) فلسفة الفن، ص ٢٨٩، وقارن أيضا ص ٣٠٤.
(4) المرجع نفسه، ص ٢٨٦.
(5) المرجع نفسه. ص ٢٨٩.
(6) المرجع نفسه، ص ٢٢٥.

من حكم أى شخص آخر أو ذوقه. "فليس ثمة.. رأى ثقة فيما يتعلق بجمال موضــوع معين"[1].

* * *

ويتفق خصوم النظرية الذاتية على أن هذه النظرية لا يمكن "تفنيدهـا"[2]. إذ ما هو "التفنيد"؟ أهو البرهنة على أن النظرية متناقضة مـع نفسـها منطقيـاً؟ إننـا لـو سلمنا بتحليل دوكاس لمعنـى الحكـم الجمـالى، ومـا يتضمنـه مـن نتـائج بالنسـبة إلى تحقيق الحكم. كانت النظرية متسقة مع ذاتـها منطقيـاً. فلـو كـان الحكـم لا يدعـى سوى أن المتحدث أحس بمشاعر معينة. فإنه لا يمكن أن يشرع لأى شخص آخــر أو يكون ملزماً له. وفضلاً عن ذلك، فهل نحن نريد أن نفند نظرية دوكاس؟ إنها نظرية أخاذة، براقة، تتراقص فيها على الـدوام تلـك الكلمـات المتكـررة: "لسـت أقـل مـن غيرى". وهى تؤدى إلى إيقاف التحذلق السائد فى النقد الفنى وفى الكـلام عـن الفـن عند حد.

ومع ذلك فإذا لم يكن من الممكن تفنيد النظرية بالمعنى السابق، فسـيظل مـن الممكن نقدها. فلنسلم بأن دوكاس متسـق مـع ذاتـه منطقيـا. غـير أن نظريـة التقديـر الجمالى ليست نسقا شكليا استنباطيا، كالنسق الرياضى. بل إن الاتساق المنطقى ليس هو المعيار الوحيد. فالمقصود من أية نظرية فى التقديـر أن تفسـر أوجـه النشـاط التـى نقوم بها باسم الحكم والنقد. وهى مسئولة عن تفسير وقائع تجربتنا. وهدفـى هـو أن أبين أن النظرية الذاتيـة تبـالغ فـى أهميـة بعـض الوقـائع وتتجـاهل أهميـة بعضـها الآخر، أى أن النظرية منحازة إلى جانب واحد، وأنها أضيق مما ينبغى.

* * *

فلنبدأ بالاعتراف بأن المدرك هو "الحكم النـهائى المعصـوم مـن الخطـأ" فـى مسألة ما إذا كان قد شعر بمتعه. (وإن كان هناك فلاسفة يرغبون فى تحـدى الـرأى

---

(1) المرجع نفسه، ص٢٨٤.

(2) ڤارن فيتس Weitz ، المرجع المذكور من قبل، ص ١٩٣، ١٩٤، وجود،المرجع المذكور من قبل، ص ٤٦٥.

الذى يمثله دوكاس حتى فى هذه النقطة، إذ يتساءلون: هل نحن دائماً واثقون من أننا أحسسنا بمتعة؟ ألا يجوز أن التجربة الجمالية مزيج من الشاعر بلغ من الخفاء والتعقيد حداً لا نستطيع معه أن نكون على ثقة تامة من أننا "استمعنا به حقاً"؟ غير أن أمامنا مشكلات أضخم وأهم. وعلى ذلك فسوف نكتفى بترك هذه المشكلة جانباً). فليست لدى فرصة لتحدى "عصمة" هذا الحكم من الخطأ. وليس ذلك راجعاً إلى أننا لا نستطيع أن نفعل ذلك. إذ أن المدرك هو وحده الذى يعلم ماذا كانت مشاعره. وأنما هو يرجع إلى أن مشاعره ليست أهم ما نريد التوصل إليه عندما نقدر الفن. فوصفه لمشاعره، على النحو الذى يقدمه إلينا، ليس إلا "واقعة مجردة" فحسب. وما لم يكن صديقاً حميماً لنا، فإنا لا نهتم كثيراً بكونه أحس بمتعة أو بعدم المتعة.

إن وصف المشاهد لهذه المشاعر التى تكون جزءاً من حياته الخاصة ليس إلا نقطة بداية. ونحن نود أن نتجاوز نقطة البداية هذه. فلماذا شعر بالاستمتاع أو عدم الاستمتاع؟

وبعد ذلك نود أن نصل إلى وقائع كهذه الواقعة: أورد رتشادز فى كتابه "النقد العلمى"، الذى اقتبست منه من قبل، استجابات عدد من الطلاب لقصيدة تبدأ بالبيتين:

فليهنأ بالصحة، الصحة الناضرة

ملك قلوبنا جميعا اليوم!

فكتب أحد الطلاب، دفاعاً عن حكمه على القصيدة، يقول: "لا أحد يبجل الملك، وهذا النوع من الشعر الحماسى. يفتقر إلى الإخلاص"[1]. وقال آخر: "إننى ملكى مخلص ... وقد اعتقدت بعد قراءة البيتين أننى سأستمتع بالقصيدة"[2]. وقال ثالث إن لفظ الملك "يرتبط فى ذهنى بالطغيان، وهو موضوع مستحيل بالنسبة إلى الشعر"[3].

---

(1) المرجع نفسه، ص ١٢٠.

(2) المرجع نفسه، ص ١٢١.

(3) المرجع نفسه، ص ١٢١.

إن من المفهوم أن تطرأ فكرة "الملك" على أذهان الطلبة الإنجليز بأسرع ما تطرأ على أذهان طلاب البلاد التى لا يحكمها ملوك. غير أن كلمة "ملك" فى القصيدة لم تكن فى الإنجليزية مكتوبة بحرف كبير، وإنما هو يوصف بأنو "ملك قلوبنا جميعاً"؛ ولا توجد طوال بقية القصيدة أدنى إشارة إلى الملكية أو "الطغيان" (بل إن القصيدة فى الواقع تحية عيد ميلاد موجهة إلى إشارة الروائى" جورج مريديث George Meredith"). والذى حدث هو أن هؤلاء الطلاب الثلاثة أساءوا قراءة كلمات القصيدة. وبعد أن تصوروا معناها الحرفى بطريقة خاطئة، أخذوا مواقف لا تصلح لتذوق القصيدة، وبالتالى بحثوا فيها عن أشياء لا وجود لها.

ومن الملاحظ أن كلاً من هؤلاء الطلاب كان يشعر باستمتاع أو بعدم استمتاع. ولكن هذه حقيقة ليست لها أهمية كبيرة. والمهم فى الأمر هو: هل قراءتهم توفى ما فى القصيدة حقه؟ وهل تجربتهم علامة يعتمد عليها، بالنسبة إلى قيمة القصيدة؟ وهل نحن على استعداد لقبول تقديراتهم؟

وها ذا مثل آخر لقصيدة تبدأ فقرتها الأولى بالأبيات:

فى الغسق، تغنى امرأة لى بصوت ناعم؛

يعود بى إلى الوراء من خلال السنين، حتى أرى

طفلاً جالساً تحت "البيانو"، فى صخب الأوتار الرنانة

يضغط على الأقدام الصغيرة الهادئة لأم تبتسم وهى تغنى.

إزاء هذا المثل، يقول أحد الطلاب إن تأثير القصيدة يقل إلى حد بعيد لأن من المشكوك فيه أن تستطيع الأوتار الطنانة (tinkling) أن تكون صاخبة[1]. وقد يكون هذا صحيحاً، ولكن الكلمة الموجودة فى الشعر هى رنانة tingling لاطنانة tinkling. ويصف طالب آخر ارتباطاته فيقول: "هذه القصيدة ترتبط لسوء الحظ بموسيقى الجاز، والأمهات السود المتفحمات وهن يضربن على أصابع البيانو فى الجنوب الأمريكى. وهذا الارتباط يشوهها"[2]. ويعتقد طالب آخر أن الشاعر يصف

(1) الرجع نفسه، ص ١٠٦.

(2) المرجع نفسه، ص ١٠٨.

حضوره لحفلة موسيقية. ويعلق الأستاذ رتشاردز بقوله: "إن القارىء الذى يتصور المرأة وهى تغنى– "فى الغسق.... بصوت ناعم" – على منصة المسرح، لم يحاول أن يندمج فى القصيدة اندماجاً وثيقاً". وينتهى رتشاردز من ذلك إلى أن الانتقادات السلبية التى قدمها هذا الطالب للقصيدة "هى لهذا السبب أقل إلزاما"[1].

ولم يكن السبب الذى أشرت فيه إلى هؤلاء الطلاب هو أن أشعر أنا وتشعر أنت بالتعالى نحو أولئك الذين يقرأون القصائد بمثل هذه الطريقة السيئة. فلا جدال فى أننا جميعاً قد ارتكبنا، وقتاً ما، خطأ قراءة سيئة كانت تساوى هذه فى طيشها على الأقل. بل إن ما أوردته هو أن آتى بالدليل الذى يصل منه رتشاردز إلى استنتاجه القائل إن بعض الأحكام "أقل إلزاماً" من غيرها، وأبين أن فى استطاعتنا تقديم أسباب لقولنا هذا. والواقع أن لفظ "ملزم" الذى استخدمه رتشاردز هو بعينه الذى استخدمه دوكاس عندما أنكر أن أى حكم يمكن أن يكون أكثر "إلزاماً" من أى حكم آخر. ولو عممنا استنتاج رتشاردز بحيث يمتد إلى تقدير جميع الفنون، لوصلنا إلى رأى مضاد لرأى دوكاس.

ويلخص رتشاردز نتائجه بتقديم عرض مفصل للطرق المتعددة التى يستطيع بها القراء إساءة فهم القصيدة، وبالتالى يخفقون فى تذوقها. وعلى هذا الأساس يقول إن "السرعة التى يقفز بها كثير من القراء إلى استنتاج قاطع بشأن المقصد العام للقصيدة، والسهولة التى يمكن أن يؤدى بها هذا الافتراض المسلم به إلى تشويه قراءتهم للشعر بأسرها، من أطرف سمات الصيغ التى يدونون بها ملاحظاتهم"[2]. فكثيراً ما يقبل القارىء على القصيدة وفى ذهنه أفكار ثابتة، كالقول مثلاً "إن الأبيات ينبغى ألا تتداخل، وأن القصائد من نوع "السونيت" ينبغى أن يكون لها تقسيم محدد المعالم، وأنه ينبغى تحقيق الدقة الكاملة فى الوصف"[3]. هذه "الافتراضات السابقة" تشل الإدراك الجمالى "فهى إذ تُعمى القارىء عن كل ما عداها

---

(1) المرجع نفسه، ص ١١٣.

(2) المرجع نفسه، ص ٢٠٦.

(3) المرجع نفسه، ص ٢٩٦.

في القصيدة. .. تجعله يفرض عليها اتجاهاته الخاصة – ويرفض القصائد التى لا تسمح له بذلك دون أن يقرأها تقريباً"[1].

وليست هذه إلا بعض الطرق التى يمكن أن يخطىء القارىء. فقد يُقبل على العمل" بطريقة غير متعاطفة" لأنه "ملكى مخلص" أو لأى سبب من الأسباب العديدة الأخرى. وقد تكن معرفته بالعمل أقل وثوقاً من أن تسمح لـه بفـهم "مقصده العام". وقد يكون البناء الشكلى أعقد أو أعمق من أن يسمح له بفهمه وقد لا تتوافر له المعرفة اللازمة لفهم الرمزية التى ينطوى عليها العمل.

فى كل هذه الحالات نستطيع أن نثبت أنه أخطأ، وكيف أنه أخطأ. ونحن فى هذه الحالة لا نحمل على إدراكه للعمل بدافع الجمود فى الرأى أو الحذلقة، وبل إننا ندلل على موقفنا بالتنبيه إلى سمات موضوعية للعمل يمكن أن يلاحظها الجميع. وقد لا يزيد هذا التدليل عن أن يكون مجرد إشارة إلى أن لفظ "ملك" ليس مكتوباً بحرف كبير فى الإنجليزية، وإلى أن القصيدة تتحدث عن "ملك قلوبنا جميعاً" لا عن "ملك إنجلترا". ولكنا رأينا أن القراءة الكاملة للقصيدة يمكن أن تتوقف على أمور بسيطة كهذه. وبطبيعة الحال فإن تحليل العمل ينبغى بالطبع أن يكون أعقد وأكثر تفصيلا بكثير. على أية حال ففى استطاعتنا أن نثبت أن بعض التفسيرات التى تقدّم لعمل فنى معين مشوهة، أو لا ترتبط بالعمل أو قصيرة النظر. وعندئذ لا تكون أحكام القيم المبنية على هذه التجارب أحكاما يعتد بها فيما يتعلق بجودة العمل أو رداءته.

وهكذا فإننا نبدأ بالحكم: "س جميل" = "أحسست بالمتعة عند إدراك س"، ولكنا لا نتوقف عند هذا الحد، وإنما ننتقل إلى اختبار صحة الحكم. ويعترف دوكاس بأن الناس يحاولون الدفاع عن أحكامهم. غير أنه يذهب إلى أن "الأسباب التى يقدمونها تقتصر على أن تصف أى الموضوعات تمتعهم وأيها لا تمتعهم"[2]. ولكن النزعة الذاتية تكون معرضة للشك فى هذه الحالة بدورها.

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣٠٠.

(٢) فلسفة الفن، ص ٢٩٠ – ٢٩١.

وأود أن أعبر عن هذا النقد على النحو الآتى: فدوكاس يتجاهل التمييز بين الأسباب Causes والمبررات reasons. فالسبب حدث نفسى يؤدى بالمدرك إلى أن يحب العمل أو لا يحبه. وبالتالى إلى أن يحكم عليه حكماً حسناً أو سيئاً أما المبرر فهو ما يقدم تبريراً لميله أو عدم ميله. وبالتالى يؤيد حكمه على قيمة العمل. وليست الأسباب دائماً مبررات.

ومن الملاحظ أن أية تجربة يمر بها الإنسان. لا بد أن تكون لها أسباب. فهما كانت سذاجة التجربة الجمالية وسطحيتها. فإن من الممكن تفسيرها سببياً. أى تقديم أسباب مثل سوء القراءة. والافتقار إلى المعرفة الوثيقة بالموضوع وانشغال المرء بذاته. الخ. "فالسبب" مقولة واسعة مختلطة. أما "المبررات" فهى أكثر تحدداً بكثير. وبالمثل نجد فى الأخلاق أن هناك أسباباً لجميع الأفعال، ولكنا لا نجد مبررات إلا لتلك التى يوجد ما يبررها أخلاقياً. فنحن نسأل الشخص الذى ارتكب عملاً يتسم بالقسوة بلا داع: "لم فعلت ذلك"؟ فيجب "لأننى غاضب" هذا هو سبب سلوكه. ولكنا فى هذه الحالة نرد عليه قائلين "ليس فى هذا ما يبرر سلوكك على هذا النحو".

فلنتأمل حالة القارىء الذى يسيء فهم كلمات القصيدة، وبالتالى ينظر إلى القضية على أنها تقول شيئا يختلف تماماً عما تقوله بالفعل، ثم يشعر بعدم استمتاع جمالى. هذا القارىء يحاول الدفاع عن حكمه بالقول إن للقصيدة سمات كذا وكذا، وهى السمات التى يعزوها إليها خطأ، والتى تؤدى إلى عدم استمتاعه. ولكنه عندئذ لا يصف إلا أسباب حكمه السلبى، إذ أن الإشارة إلى هذه السمات ليست مبرراً للحكم السلبى – لأن هذه السمات ليست سمات أصيلة فى العمل. إن القائم بالحكم يصف فى هذه الحالة ذلك الشيء الذى لا يميل إليه، كما يقول دوكاس. هو يذكر لنا سبب التجربة التى مر بها. ولكنه لا يبرر حكمه على العمل.

على أن دوكاس يستخدم لفظ "المبرر" بقدر من الاتساع يؤدى به إلى القضاء على التمييز الحاسم بين الأسباب والمبررات. ومن ثم فإن يقضى على إمكان تقديم المبررات، ويصبح ميدان التقدير الجمالى بأسره، كما يقول دوكارس، حالة من

"الفوضى anarchy" [1]. فليس ثمة سبيل إلى التمييز بين ما هو صحيح وما هو غير صحيح، وما له مبرر وما ليس له مبرر.

إن بداية كل شيء ونهايته - في نظر دوكاس - هي ما يشعر به كل شخص. ولكن هذا غير كاف، كما يقول سانتيانا:

"فالذوق البحت يمكن أن يكون ذوقاً رديئاً. ما دام لا يتعلق بشيء إلا بالشعور العفوي... ولا بد للشعور العفوي من أن يدعم ذاته بمبررات، ويجد سنداً له في العالم الكبير. وبعد أن يكون قد جمع بين الملائمة Fitness وبين الصدق... يكون قد اكتسب حق الحياة"[2].

وتكون الأحكام مفتقرة إلى "الملاءمة" عندما يكون العمل قد أسيء تفسيره، أو يكون المدرك غير متعاطف جمالياً. ولا تكتسب هذه الأحكام "ملاءمة" إلا عندما يستطيع من يصدرها أن يثبت أنه قد أدرك ما هو موجود في العمل بحق، واستجاب له.

ومن الملاحظ أن دوكاس يتحدث عن "الذواقين أو الخبراء" بازدراء على وجه العموم. فهو، كما تذكر، المتحدث بلسان "الإنسان العادى غير المتخصص" في علم الجمال. ومن هنا فإنه يتصور هؤلاء "الذواقين" على أنهم أدعياء يستخدمون عبارات رنانة معقدة عن الفن لإدخال الروع في قلوب غير المتخصصين. ومع ذلك فإن دوكاس يعترف في مواضع متعددة بأن بعض الناس لديهم بالفعل حساسية جمالية أعظم مما لدى بعضهم الآخر. وهكذا يشير إلى أن أولئك الذين لا يستجيبون للبناء الشكلى للموسيقى "هم ببساطة أناس لا يسمعون الموسيقى، بل يسمعون عناصر موسيقية فقط"[3]. ومن المؤكد أن هذا ينطوى ضمناً على القول بأن بعض الناس - أى أولئك الذين "يسمعون الموسيقى بالفعل" - أقدر على الحكم على القيمة الجمالية من غيرهم. فكيف إذن يستطيع دوكاس أن يقول إنه "ليس ثمة رأى ثقة فيما يتعلق بجمال موضوع معين"[4].

---

(1) المرجع نفسه، ص ٢٨٨.

(2) العقل فى الفن Reason in Art، ص ٢٠٧.

(3) فلسفة الفن، ٢٣٠، قارن أيضا ص ٢٧٨ - ٢٧٩.

(4) أنظر من قبل ص (٦٢٢).

يبدو أن دوكاس لا يتصدى أبداً لمواجهة هذه المشكلة. فعلى أساس تحليله "للرأى المتعلق بالجمال"، أى وصف ما شعر به المرء، يكون رأى المتحدث هو وحده "الرأى الثقة"، كما رأينا من قبل. غير أن هذا التحليل لحكم القيمة هو بعينه الذى يقابل الآن بالتحدى. وليس فى استطاعة دوكاس أن يقتصر على تكرار فكرته الأساسية فحسب، بل يتعين عليه أن يقدم حجة لتأييدها. ويبدو أن حجته هى أنه حتى عندما يكون الخبير الذواقة أشد تعمقاً فى العمل، فإن أحكامه لا تكون "ملزمة"لأى شخص غيره. وهى ليست "ملزمة" لأنها لا تستطيع أن تُثبت جمال الموضوع لأولئك الذين لا يرون فيه أى جمال"[1].

هذه، فى أساسها، هى الحجة التى استخدمتها من قبل فى نقد فكرة "إعطاء الدرجات"[2]. غير أن الذواقة، فى الحالة التى نحن إزاءها الآن، ليس مجرد شخص يعطى درجات، ولا يقتصر تعداد سمات العمل بطريقة آلية. فتبعاً لرأى دوكاس نفسه، كانت للذواقة خبرة جمالية، كما أن إدراكه كان نفاذاً. ولو استطاع شخص أن يدافع عن حكمه بأن يشير إلى سمات فى العمل أدركها واستجاب لها، لكان عندئذ يقدم مبررات لقبول حكمه. وهذه هى الأحكام التى يصدرها ذوو الخبرة الواسعة، والذوق المدرب. وعلى ذلك فإن آراء هؤلاء الأخيرين" لها سلطتها ووزنها".

ومع ذلك فإن، دوكاس يؤكد أن الناس الآخرين لا يجدون لذة فى هذه الأعمال نفسها. وهذا صحيح بطبيعة الحال. غير أن دوكاس يستدل، من هذه "الواقعة المجردة"، على أن حكم الذواقة ليس "ملزماً" لهم. وهنا يبدو أن ثمة خلطاً وازدواجاً فى معنى لفظ "ملزم" فالأحكام المرتكزة على أساس متين "ملزمة" لنا بمعنى أن من واجبنا قبول أى تأكيد تدعمه مبررات قوية. ولكنها ليست "ملزمة" لنا بمعنى أننا يجب أن نمر بنفس التجربة التى مر بها من يصدر الحكم. فمن الجائز أن لدينا تفسيراً آخر للعمل الفنى، يظل مع ذلك تفسيراً مشروعاً. أو من الجائز أننا لا نستطيع أن ننظر إلى العمل بنفس الطريقة، لأن حواسنا لم تبلغ القدر الكافى من الإرهاف. أو لأن تعاطفنا الانفعالى محدود. فكم منا يظل ينظر مبهوراً إلى آنية واحدة

---

(1) أنظر من قبل ص (٦٢١).

(2) أنظر من قبل ص (٦١٣ – ٦١٤).

طوال ساعات متعددة ويستمتع بـهـا. كمـا فعـل روجـر فـراى Roger Fry؟ قليلون جدا، بالطبع. فقدرته المرهفة على التمييز أتاحت له أن يجد متعه كبيرة فى خطوط الآنية وملمسها. ولما كان ناقدا بارعا، فقد تمكن من أن يصف تجربته هذه. وحتى لو لم نكن نشاركه تجربته أو نمر بها. فهل نحن على استعداد للقول إن حكمه على جمال الآنية لا يزيد فى "إلزامه" عن حكم الهاوى البليد الإحساس؟

بل إننا فـى كثير مـن الأحيـان نقبـل بـالفعل تقديـرات لا تصـف تجربتنـا الخاصة، ولا نكون عندئذ مخادعين فى مشاعرنا أو خاضعين للسلطة. كما يقول دوكاس[1]. وهذه حقيقة هامة يغفلها دوكاس. فمن الممكن ألا نستمتع بالموضوع ونظـل نقول إنه جيد من الوجهة الجمالية، ونفهم أسباب عدم استجابتنا له: إذ قـد يكـون لدينا نوع من العجز، أو هوى شخصى خاص. أو تحـامل يحـول بيننـا وبـين تـذوق العمل. (وأنا شخصيا أعتقد أننى كنت أستطيع أن أتذوق تصوير "بول كلـى Paul Klee" لو كان طبعى أكثر مرحا). عندئذ لا نقول إن "العمل قبيح"، على الرغـم مـن أن لدينا مشاعر غير ممتعة. أى أننا لا ننظر إلى مشاعرنا المباشـرة علـى أنـها نهائيـة وحاسمة، كما يريد دوكاس، وإنما نعترف بالفارق بـين مجـرد الميـل أو عـدم الميـل، وبين التقدير المرتكز على تفكير وتدبر.

وفى بعض الأحيان قـد يحـول تكويننـا المزاجـى بيننـا وبـين تـذوق العمـل. ويستطيع من يعرفون كتابات فورستر E. M. Forster وجيمـس جويـس James Joyce أن يدركـوا بسـهولة لمـاذا لم يكـن فورسـتر يحـب "يوليسـيز Ulysses" لجويس، كما ينبئنا هو ذاته. فالعالم الذى يصوره جويس منطلق، سوقى، متسـاهل، يزدحم بأشخاص عاديين، كثيرا ما يكونون متحررين من الكبـت. أمـا فورسـتر فـهو فى رواياته ونقده يتبدى لنا شخصا حريصا على الرقة والتهذيب، وربما كـان مفرطـا فى الرقة إلى حد ما، بل ربما كان مفتقرا إلى الحيوية إلى حد ما. ومن هنا فليـس مـن السهل أن يتجاوب فروستر مع جويس، ومع ذلك فهو يدرك حدوده ويمتـد بأنظـاره إلى ما وراءها. من ثم كان فى استطاعته أن يدرك القيمة التى يتصف بها ذلك العمـل الذى لم يشعر بتجاوب معه :

---

(1) انظر من قبل ص ٦١٠

"كلما توسعت فى قراءة جويس اضطررت إلى الاعتراف بعبقرية. إننى لا أستطيع أبداً أن أتذوقه، بل إننى لأتصور أنه ليس علىّ أن أحاول ذلك أبداً. غير أننى عندما أقرؤه أزداد تواضعاً".

وأود الآن أن أصوغ هذا النقد الموجه إلى دوكاس على النحو الآتى: من حقائق التقدير أننا نستطيع أن نقول - ونقول بالفعل - "س عمل جيد، ولكنى لا أميل إليه"، ويكون لقولنا هذا معنى، بل إننى أود أن أضيف إلى ذلك أن من سمات الناقد الجيد أنه يستطيع أن يقول ذلك إذ أنه يدرك عندئذ التمييز بين الشعور التلقائى والحكم المرتكز على مبررات. أما فى نظرية دوكاس فنحن لا نستطيع أن نقول ذلك بطريقة لها معناها، ما دام القول إن "س عمل جيد" لا يعنى أكثر ولا أقل من "أننى أحبه".

وبعد كل ما قيل، سيظل هناك بطبيعة الحال نوع من الأشخاص الذين لا يود أحد منهم أن يتخلى عن الامتياز الذى منحه إياه دوكاس - وأعنى به امتياز كونه "ملكاً ذا سلطة مطلقة، ولكن على نفسه فحسب، فى عالم القيم الجمالية." مثل هذا الشخص لن يقبل أية أحكام لا تتمشى مع ما يميل إليه وما لا يميل إليه. فشعاره دائماً هو "ربما لم أكن أعرف شيئاً عن الفن، ولكن أعرف ما أميل إليه". (وهناك قصة تروى عن المصور ويسلر Whistler، هى أنه سمع ذات مرة سيدة تقول ذلك فى معرض للفن فى لندن، فعلق على ذلك ساخراً "أجل يا سيدتى، وهذا بعينه ما تفعله البقرة") فليس مما يستحق الفخر أن "يعرف المرء ما يحبه" إذا كان معنى هذا أنه "يحب ما يحبه" فحسب. وكما رأينا طوال مناقشتنا لدوكاس، فإن المدرك هو "الحكم المعصوم من الخطأ" فى هذا الميدان. غير أن هذا الحكم لن يكون له وزنه مالم يكن "يعرف شيئاً عن الفن"، وما لم يكن ما "يعرفه" داخلاً فى نطاق إدراكه الجمالى، ومؤدياً إلى حدوث فارق فيه. عندئذ يستطيع هذا الحكم أن يقدم مبررات تؤيد رأيه. وكثيراً ما يكون أكثر الناس سذاجة وأبعدهم عن الوعى العميق هو أكثرهم قطيعة فى آرائه. مثل هذا الشخص يرفض بعناد أن يعترف بأن حكم شخص آخر أفضل من حكمه، حتى لو ووجه بشواهد تثبت أن الآخر قد تأمل العمل بخبرة ومعرفة وتمييز أعظم.

ومع ذلك، فإن دوكاس يظل يدافع عن الشخص "غير المتخصص"، فيقول:

"إن ذوق شخص ما... قد يكون بالفعل أكثر حساسية من ذوق شخص آخر بمعنى موضوعى هو أنه يستطيع أن يجد متعة أو عدم متعة نتيجة لفوارق فى الموضوع لا وزن لها فى نظر الشخص الآخر. غير أن الأخير سيصف الأول فى هذه الحالة بأنه "مفرط فى التدقيق" و "متكلف" و"متأنق""[1].

ولكن، ما الذى تثبته هذه "الشتائم"؟ إن دوكاس ذاته يعترف بتلك الحقيقة التى لا سبيل إلى الشك فيها، وهى أن بعض المدركين أكثر وعياً من بعضهم الآخر وإذن فبعض الآراء التى تقال عن قيمة العمل الفنى أفضل من بعضها الأخر، وهذا ما يمكن إثباته بتحليل السمات الموضوعية للعمل. وعلى الرغم من هذا كله، فإن الرجل غير المتخصص يظل يتمسك بآرائه المحدودة الأفق، التى لا ترتكز على فهم عميق، ويوجه إلى الشخص الحساس "شتائم". فما الذى يثبته هذا سوى أن "المسألة فوضى" ، كما يقول التعبير الشائع؟

الواقع أن دوكاس، رداً منه على التحذلق ونزعة السلطة فى الفن، يريد أن يحافظ على حريتنا فى أن نكون "أمناء، أقوياء، لا نخجل"[2]. فى آرائنا الجمالية. ولكن هل تظل الحرية التى يكون فيها "كل شىء مباحاً"، والتى نكون فيها، على حد تعبير دوكاس نفسه عن نظريته، فى حالة "فوضى" - هل تظل هذه حرية جديرة باسمها؟

٣- النسبية الموضوعية:

لقد انتقلت حركة الديالكتيك بين القطبين الموضوعى والذاتى للتقدير.

فإذا ما سرت إلى آخر الشوط نحو القطب الموضوعى، وحاولت أن تحكم على العمل "فى ذاته"، كنت تتجاهل التجربة الجمالية تماماً . وفى استطاعتك عندئذ، بتطبيق معايير معينة للقيمة، أن تصدر أحكاماً "صحيحة" عن العمل. ولكن هذا لا يعدو أن يكون "إعطاء للدرجات" بطريقة آلية. وكثيراً ما يكون أمراً واهى الصلة بما يشعر به الناس فعلاً خلال التأمل الجمالى. أما إذا أهاب صاحب النظرية

(١) أنت،والفن، والنقاد ص١٢١.

(٢) فلسفة الفن، ص ٣٠٥.

الموضوعية بالتجربة لتأييد الحكم، فإنه عندئذ يرى أن هناك حدساً واحداً بالعمل هو وحده "الصحيح"، أو ينتهى به الأمر، مثل جود، إلى موقف الشك.

وكما رأينا من قبل، فإن هذا الرأى يواجه صعوبات نظرية كبيرة. ومن هنا فإن الخطوة التالية فى الحركة الديالكتيكية هى الانتقال إلى القطب السلبى. فكل شىء يتوقف على ما يشعر به الناس فعلاً خلال التجربة الجمالية. بل إن هذا هو كل ما فى التقدير – أعنى كونه وصفاً لما نميل إليه أو لا نميل إليه. غير أن جميع أحكام القيم – تبعاً للنظرية الذاتية – لها نفس الوزن، ولا يستطيع المرء تقديم مبررات تؤيد حكماً ما، أما "الذوق السليم" فإنه يصبح مجرد تفضيل ذاتى أو حذلقة اجتماعية.

أما النظرية الثالثة، وهى نظرية النسبية الموضوعية objective relativism فتتجنب المضىّ إلى أى موقف متطرف من هذين، وتحاول السير فى طريق وسط بين "القيم المطلقة الخيالية فى النظرية الموضوعية والتفضيلات المفتقرة إلى المسئولية فى النظرية الذاتية"[1]. فصحاب النظرية النسبية الموضوعية يؤمن بأنه يستطيع تفسير وتعليل عدد من الوقائع المتعلقة بالتقدير الفنى، يفوق ما تستطيع تفسيره أى من النظريتين المتعارضتين.

وهو ينتفع من النتائج الإيجابية التى تصل إليها كل من النظريتين، ولكنه مع ذلك ينكر أن تكون نظريته مجرد تلفيق لأفكار مستعارة. فهو يرى أن النسبية (وهو الاسم الذى سوف أستخدمه من آن لآخر بدلاً من "النسبية الموضوعية")، "هى موقف مميز يختلف أساساً عن النظرية الذاتية والنظرية المطلقة"[2]. بل إنه لو كانت النسبية مجرد جمع بين النظريتين الأخريين، لكان موقفها ميئوساً منه منذ البداية. ذلك لأن الأفكار الأساسية فى النظرية الموضوعية والنظرية الذاتية متناقضة منطقياً كل مع الأخرى. فلا بد إذن أن يكون أى رأى يحاول التوفيق بينهما غير متسق فى داخله، وبالتالى يكون فيه ضعف يقضى عليه.

---

(1) هيل : أفكار جديدة فى علم الجمال. ص ١٢٥.

(2) هيل: "النسبية مرة أخرى Relativism Again" فى كتاب فيفاس وكريجر المشار إليه من قبل،ص ٤٤٥.

وقد ترى، بعد أن تدرس النظرية النسبية، أن هذه النظرية تنجو من هذا المصير. ولكن حتى لو كان الأمر كذلك، فإن أية نظرية تحاول التوسط بين الأضداد الفلسفية المتطرفة تتعرض لخطر ألا يصبح "موقفاً متميزاً." وكثيراً ما تكون مثل هذه النظرية غير مستقرة في تركيبها الباطن. فهي تبدو متأرجحة بين طرف وآخر. وتتحرك إلى أحد القطبين عندما تحاول مواجهة صعوبة من نوع ما، ثم تتحرك إلى القطب الآخر عندما تحاول مواجهة مشكلة من نوع آخر. والواقع أنك، أثناء قراءتك هذا الجزء، قد تجد نفسك تقول مرة: "أليست النسبية هي ذاتها النظرية الموضوعية تحت اسم آخر"؟ على حين تقول مرة أخرى: أليست هذه نوعاً غير ظاهر من النظرية الذاتية"؟

وفضلاً عن ذلك فإن النسبية، شأنها شأن معظم المواقف الفلسفية الوسطى، أعقد من النظريات الأسبق منها. فهي تحاول أن تكون أكثر تحرراً وشمولاً من النظريتين الموضوعية والذاتية معاً، وهما النظريتان اللتان تعدهما أضيق مما ينبغي فالنظريتان الأخريان "تسلكان الطريق السهل". وهما تفرطان في تبسيط التقدير، إذ تجعله النظرية الموضوعية مجرد "إعطاء للدرجات" أو حدس، على حين أن النظرية الذاتية تجعله مجرد ما يشعر به أي شخص. أما النسبية فلديها جهاز معقد من المفاهيم. ويذهب صاحب هذه النظرية إلى أننا نحتاج إلى كل هذه المفاهيم، لكي نوفي وقائع التقدير والنقد حقها.

* * *

تبدأ النسبية الموضوعية من حيث تبدأ النظرية الموضوعية، أي بالاعتقاد السائد في موقفنا الطبيعي، بأن حكم القيمة يشير إلى الموضوع، لا إلى المتحدث. ولكن النسبي يعتقد، كصاحب النظرية الذاتية، أن القيمة ليست "مطلقة" أبداً، أي أنه يؤمن بارتباطها بالتجربة البشرية، وإذن، فعلى الرغم من أننا نعزو القيمة إلى العمل فإننا لا نستطيع اختبار الحكم عن طريق الاختبار الموضوعي للعمل فحسب. وإذن فالنسبي يهيب بالاستجابة الجمالية، أي أنه يتساءل: هل يحب الناس بالفعل ذلك العمل الذي يقال عنه إنه "جيد"؟ ولكنه يود أن يتخلص من "فوضى" النزعة الذاتية. فهو يريد أن يتمكن من إثبات أن بعض التجارب أهم من بعضها

الآخر فى الحكم على العمل. وأن هناك فارقاً حقيقياً بـين "الـذوق السـليم" و"الـذوق الردىء".

ولو أخذنا فى اعتبارنا الأهداف التى تسـعى نظريـة النسـبية إلى تحقيقـها، لكان من الضرورى، كما لاحظنا من قبل، أن تكون النظرية معقدة إلى حد غير قليل. وقد قام الأستاذ ليويس C. I. Lewis منـذ عـهد قريـب بعـرض مفاهيمـها بطريقـة مفصلة.

فهو يميز فى البداية بين القيمة التى هى خاصيـة للموضـوع. والقيمـة التـى هى شعور لدى المدرك الجمالى. وهكذا فإن نظريته تتسع للعاملين: الموضوعى والذاتى معاً. فالتجربة التى نستمتع بمجـرد ممارسـتها (سـواء أسميناهـا تجربـة "ممتعـة" أم "مرضية" أم أى اسم آخر)[1]، هى تجربـة لقيمـة باطنـة intrinsie، "ولا يمكـن أن يكون هناك شىء ذو قيمة باطنة إلا التجربة المباشرة. أى أنـه لا يوجـد موضـوع" لـه قيمة باطنـة بـالمعنى الصحيـح"[2]. فالأشـياء لا تكـون جيـدة أو رديئـة إلا إذا كـانت تسبب استمتاعاً أو عدم استمتاع فى تجربتنا. وعندمـا نشـعر قيمـة باطنـة، علـى نحـو مباشر، عند إدراكنا موضوعاً ما، تكون لهـذا الموضـوع "قيمـة كامنـة in herent". فكل الموضوعات الجمالية لها قيمة كامن"[3].

وهذا يؤدى بنا إلى تعريف القيمة الجمالية، الذى تتميز به النظرية النسـبية الموضوعية. فالقيمة الجمالية ليست سمة" مطلقة"، أو شعوراً مباشراً، وإنما هى صفـة للموضوعات تتميز بأنها "إمكان" أو "قدرة" على إحداث تجارب لها قيمـة باطنـة[4]. فالقيمة الجماليـة "علائقيـة relational". والتعريـف يشـير إلى التجربـة الجماليـة. وإذن فالقيمة الجمالية هى واحدة من السمات التى تنتمى إلى شىء معـين نتيجـة لما يفعله هذا الشىء عند اتصاله بكائن عضوى بشرى. فالخبز "مغـذ" نظـراً إلى تأثيراتـه فى الجسم؛ والسيانيد "سام" لنفس السبب. ولكن الخبز ليس مغذيـاً فـى ذاتـه، ولا السيانيد سام فى ذاته.

---

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٠٣ وما يليها.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٨٧؛ قارن أيضا ص ٤٠٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٩١ – ٣٩٢، ٤٣٢ – ٤٣٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٥٨.

ولكن هذا لا يعنى أن السمة لا توجد غلا عندما يكون الموضوع على صلة فعلية بكائن بشرى. فقطعة الخبز "مغذية" حتى حين لا تؤكل، وبالتالى حين لا تكون مغذية لأحد. وهذه هى الدلالة الكاملة لفكرة "الإمكان" أو القدرة": فالخبز يغذى لو أكل. وبالمثل فإن الموضوع الجمالى يُحدث متعة جمالية لو تأمله أحد[1]. فالقوة أو الإمكان تظل فى الموضوع حتى حين لا يكون عنصراً فى تجربة أحد. والخصائص الكيميائية للخبز. التى يكون بفضلها مغذيا. وكذلك السمات الشكلية وغيرها من سمات العمل الفنى، التى يعطينا بفضلها متعة جمالية - هذه السمات موجودة "فى" الموضوع.

وفى هذا الصدد، تكون النظرية النسبية قريبة من النظرية الموضوعية. فهناك موضوع ثابت له سمات دائمة. وهذه السمات يمكن اختبارها ومعرفتها على نحو مشترك بين الناس. وعلى ذلك فإن لنا الحق فى أن نقول عن الطلاب الذين تحدث عنهم رتشاردز فى كتابه "النقد العملى" إنهم "أساءوا تفسير" العمل أو "أساءوا فهمه".

ومع ذلك فإن الدليل الوحيد على أن العمل ينطوى على إمكان القيمة هو أنه يُحدث بالفعل متعة يشعر بها شخص ما فى تجربته الجمالية. أو على حد تعبير ليويس، فإن الدليل الوحيد على "القيمة الكامنة" هو "القيمة الباطنة". ولكن لنفرض أن نفس العمل يُحدث استجابات مختلف فى أناس مختلفين - وهو أمر صحيح قطعاً. فهل تتصف تجربة كل مدرك بنفس الأهمية فى قدرتها على تحديد قيمة العمل؟ إذا كان العمل س يُحدث لذة فى (أ)، ولكنه لا يحدث لذة فى (ب)، فهل هو يتصف "بقيمة كامنة"؟ وما الدليل - إن كان ثمة دليل - على أن العمل لديه "إمكان" توليد قيمة؟ وما الذى يمنعنا من أن ننتهى إلى أنه "لا مشاحة فى الأذواق"؟

---

(1) المرجع نفسه،ص ٤٥٨.

إن ليويس. مع ذلك، "لا يود أن يضع التقديرات التى يضعها الأحمق فى حمقه على قدم المساواة مع الحكيم فى حكمته"[1]. وهو بالتالى يميز بين أنواع مختلفة من حكم القيمة:

(١) هناك أولاً الوصف الشخصى الذى يصف به المتحدث مشاعره خلال التجربة الجمالية، مثل "لقد أحببت هذا". ذلك بالطبع هو الحكم الذى يحتل موقعاً مركزياً فى نظرية دوكاس. وهو يرى، مثل دوكاس. أن المتحدث لا يمكن أن يكون مخطئاً فى إصداره لحكمه (ما لم يخطىء فى استخدام الألفاظ التى يصف بها مشاعره)[2]. ولكن على حين أن دوكاس يقصر تقديره على هذا الوصف للمشاعر. فإن ليويس ينبهنا إلى:

(٢) نوع آخر من الحكم، هو "أهم أنواع التقدير وأكثرها شيوعا"[3]. ذلك هو الحكم الذى يعزو قيمة إلى الموضوع. فهو لا يقول" أنا أحب هذا"، بل يقول "إنه جميل". ولما كان الجمال قدرة على إثارة تجربة القيمة الباطنة، فإن هذا الحكم يقوم بتنبؤ تجريبى. فهو يتنبأ بأنه إذا أدرك مشاهدون آخرون العمل إدراكا جماليا. فعندئذ سيشعرون بمتعة جمالية. هذا التنبؤ، شأنه شأن أى تنبؤ تجريبى آخر، يمكن أن يتضح أنه خطأ. ومن هنا فإنه، على خلاف الوصف الشخصى (رقم ١)، ليس معصوما من الخطأ. ويطلق ليويس على هذا الحكم اسم "غير المنتهى non-terminating"[4] ما دام لا يوجد حد لعدد التجارب التى يمكن أن تحققه. فمن الممكن أن تؤيده شواهد هائلة العدد، كما هى الحال عندما يتحقق التنبؤ فى تجربة عدد كبير من المشاهدين، ولكن الحكم لا يصل أبدا إلى اليقين، فسيظل من الممكن دائما أن تكذبه شواهد أخرى.

وهنا يفترق طريقا النظرية النسبية والنظرية الموضوعية. فمعظم القائلين بالنظرية الموضوعية (ولكن ليس كلهم، بدليل ما يقوله فيفاس مثلا) يذهبون إلى أن

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣٩٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٧٤ – ٣٧٥، ٣٧٧، ٤٠٧.

(٣) المرجع نفسه، ص٣٧٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٧٥ – ٣٧٦. وقد حذفنا من هذا العرض مقولة "الحكم المنتهى" عند ليويس.

حكم القيمة يقيني. فحقيقته يمكن أن تُعرف على نوع قاطع بالحدس أو "إعطاء الدرجات". أما إذا لم يكن صاحب النظرية الموضوعية يؤمن بإمكان الوصول إلى اليقين، فإنه يتشبث به بوصفه مثلاً أعلى. أما ليويس فيجعل عملية اختبار الحكم عملية مفتوحة الطرف على الدوام. فاليقين ليس ممكناً نظرياً ولا عملياً. والحكم الجمالي، شأنه شأن كل معرفة تجريبية، لا يزيد عن كونه احتمالياً فحسب.

ولكن ماذا يحدث لمشكلة اختلاف الاستجابات للعمل الواحد؟ إن رد ليويس على هذه المشكلة هو: إن الوصف الشخصي (رقم١) ليس على الدوام دليلاً موثوقاً منه على صحة حكم القيمة(رقم٢). "فعندما نستمع إلى قطعة موسيقية للمرة الأولى.. لا يمكن أن نكون مخطئين فيما يتعلق باستمتاعنا الراهن بها. أو بما قد نشعر به من عدم اكتراث بها أو عدم ميل إليها، غير أن أية نتيجة نتوصل إليها من هذا عن تلك القطعة الموسيقية... بوصفها مصدراً مستمراً للاستمتاع أو عدم الاستمتاع الممكن، قد يتضح فيما بعد خطؤها"[1].

قد ينظر شخص معين إلى شيء ويراه أحمر. فالشيء "يبدو له" أحمر بحق. ولكن الشيء قد لا يكون أحياناً "أحمر حقاً". بل إنه بدا له أحمر فحسب، لأن الرجل مصاب بعمى الألوان، أو لأن حالة الإضاءة سيئة، الخ[2]. فإذا زعم أنه "أحمر بحق"، فإن تجربة المشاهدين الآخرين، الذين يتمتعون بإبصار أفضل ويبصرون من خلال إضاءة سليمة، الخ، ستكذب حكمه. وهكذا الحال في الإدراك الجمالي. "فقد نحب صورة معينة مؤقتاً لأنها موضوعة في ضوء خافت يُخفي رسمها السيىء أو ألوانها الفجة"[3]. أو قد تكون لدى المشاهد ميول شخصية تشوه إدراكه. وهنا أيضاً لا يمدنا الوصف الشخصي بأساس متين لحكم القيمة. ففي استطاعتنا أن نقدم أسباب للقول إن الصورة "رديئة حقاً". إذ "تشير عندئذ إلى السمات المادية القابلة للملاحظة في التصوير من جهة، وإلى المبادىء العامة للفن التصويري من جهة أخرى"[4].

---

(١) المرجع نفسه، ص ٤١٠؛ قارن أيضاً ص ٤٥٧.
(٢) المرجع نفسه، ص٣٩٢، هامش رقم ٤.
(٣) المرجع نفسه، ص ٤١٠.
(٤) المرجع نفسه، ص ٤١١.

كذلك فإننا نأخذ فى اعتبارنا قدرات الإدراك التى يشارك فيها البشر عامة"[1]. وعن طريق أخذ الظروف الموضوعية والذاتية للإدراك بعين الاعتبار، نستطيع أن نتنبأ بتأثير الصورة فى المشاهدين الذين سيرونها فى المستقبل، على نحو أفضل مما يتنبأبه الشخص الذى شاهد الصورة فى ضوء سيىء أو من خلال تحيرات شخصية واضحة.

وقد يحدث فى بعض الأحيان أن يتمكن شخص معين من أن يقوم هو ذاته "بتعويض"[2]. تأثير سماته الشخصية الغريبة أو نواحى القصور فيه. فكما أن المصاب بعمى الألوان، الذى يعلم أنه مصاب بعمى الألوان، يستطيع اتخاذ التدابير اللازمة التى يعدّل بها إدراكه عندما يرى الإشارات الضوئية فى الطريق، فكذلك يستطيع المشاهد الجمالى أن يميز بين استجابته الشخصية وبين القيمة الكامنة فى العمل. ففى استطاعته أن يقول "لست أحب هذا العمل ولكنه جيد" ويكون لكلامه هذا معنى. وعندئذ فإن النصف الثانى من عبارته، هو الحكم "غير المنتهى" ، يمكن أن يكون تنبؤاً موثوقاً منه بأن الآخرين سيحبون العمل.

* * *

وقد استخدم الأستاذ هيل B. C. Heyl بدوره مفاهيم النظرية النسبية الموضوعية، ولكنه يطبقها على مشكلات تقدير الفن على وجه التخصيص. ولذا فسوف نبحث آراءه لكى تكون فيها تكملة لآراء ليويس.

إن القيمة الجمالية. تبعاً لنظرية النسبية، هى – كما رأينا من قبل – سمة "علائقية". فلا يمكن وصف الشىء بأن له قيمة إلا نظراً إلى اتصاله بالمشاهد. ولكن مجرد إدخال المشاهد يؤدى إلى أن تصبح القيم قابلة للتغير إلى أبعد حد. فهى، كما يقول هيل، "تتوقف إلى حد هام على ثقافة المرء وبيئته، وعلى مزاجه وتجربته"[3]. وهكذا فإن العمل الفنى الواحد يمكن أن يفسر على أنحاء متباينة، كما تستخدم معايير متباينة من أجل تقديره.

(١) المرجع نفسه،ص ٤١٦.

(٢) المرجع نفسه،ص ٤٢٠ – ٤٢٢.

(٣) "النسبية مرة أخرى Relativism Again" ص ٤٤٠.

وعلى حين أن ليويس يقلل من أهمية هذه الحقيقة الهامة فى مجال النقد الفنى. فإن هيل يؤكدها، وهو يحاول أن يفسح لها مكاناً نظرية النسبية.

إن هيل، على خلاف أصحاب النظرية الموضوعية، لا يريد القول إن هناك معيارا واحدا هو وحده المشروع. وبالتالى أن هناك حكما واحدا هو وحده الصحيح. "فمن الممكن أن يستجيب أشخاص مختلفون. وإن كانوا متماثلين فى الحساسية. بطرق مختلفة للموسيقى.. وبالتالى فإن هناك مبررا لأكثر من موقف نقدى واحد"[1]. والواقع أن تاريخ النقد الفنى يشهد بظهور تقديرات متعددة للعمل الواحد، نتيجة لاختلاف المستويات الحضارية، ولاختلاف مستوى المعلومات المتعلقة بالعمل. ولتباين طريق النظر إليه، الخ. "(إن النسبية) تقبل التنوع الزاخر للعمليات النقدية"[2]. وإنه لمن الجمود التام فى الرأى أن يقال إن ثمة معيارا واحدا هو وحده الصحيح[3]. "فهناك عدد من المبادىء الفنية الرفيعة بحق، والتى هى مع ذلك متعارضة، ظهرت نتيجة للتجربة الحساسة المدربة. وللبحث الفكرى، و الاستعداد الحضارى. ولا يمكن إصدار حكم قاطع يفاضل بين هذه المبادىء بعضها وبعض"[4].

إن أى حكم منفرد لا يمكن أن يكون "ملزما" للآخرين إلا إذا كانوا يشبهون الناقد فى تكوينهم. فلا بد أن يشاركوه "أوجه الشبه الأساسية فى مزاجهم وتعليمهم وبيئتهم"[5]. وعلى ذلك فإن الأحكام النقدية لا تكون، بوجه عام، ملزمة إلا لأولئك الذين يعيشون فى نفس العصر الحضارى. ومع ذلك فلا بد أن يحترم الناقد، بتسامح، أولئك الذين لا يشبهونه، وبالتالى يصدرون أحكاما مختلفة.

غير أن هيل، على خلاف أنصار النظرية الذاتية، لا يرى أن جميع الأحكام متساوية فى صحتها. فهو، مثل ليويس، لا يعتقد أن مجرد الميل أو عدم الميل كاف للتقدير، بل لا بد أن يضاف إلى ذلك تحليل متعمق للعمل وتفكير فيه.

---

(١) "اتجاهات جديدة New Bearings"، ص ١٤٠.

(٢) برنارد هيل: " أسباب الناقد" (مقال)
"The Critic's Reasons" J. of Ae. & Art. Cr., XVI (1957), p. 178.

(٣) برنارند هيل "النزعة المطلقة عند ليفيس" (مقال)
"The Absolutism of F. R. Leavis". Ibid., XIII (1954) PP.249 – 255.

(٤) "اتجاهات جديدة"، ص ١٣٥ – ١٣٦؛ قارن أيضا "النسبية مرة أخرى"، ص٤٤٣.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٣٧.

وهناك أفراد معينون هم وحدهم الذين يمكنهم أن يصدروا أحكاماً موثوقاً منها عن العمل الفنى.

وهناك صفات معينة لا بد أن تتوافر فى المرء لكى يستحق أن يكون ناقداً. وهى تشمل: (١) "حساسية طبيعية لأهداف الفنان وصفات العمل الذى يحكم عليه"[1]. (٢) خبرة واسعة فى الفنون؛ (٣) معرفة واسعة عن الفن فى مجال الفن وغيره من المجالات. (٤) القدرة على الشعور عن وعى بنزواته الشخصية غير المألوفة، وتأثيرها فى حكمه (٥) "مذهباً نقدياً يقدم أساساً نظرياً مُرضياً للتقديرات الفنية"[2] فى كل هذه النواحى يوجد مجال لتنمية الذوق وزيادة إرهافه. فليس "الذوق السليم"، كما يقول دوكاس، مسألة تفضيل شخصى اعتباطى فحسب، بل إن فى استطاعتنا أن نثبت أن الشخص يتصف بالصفات التى عددناها الآن، أوْلا يتصف بها، بطريقة تجريبية.

أما فى الطرف الموضوعى، فإن بعض الأحكام تكون أصح من بعضها الآخر لأنها أكثر اتصالاً بالعمل موضوع الحكم. فمن الواجب ألا نطبق معايير القيمة التى تخرج عن أهم ما فى الموضوع، من الوجهة الجمالية. فالشخص الذى يحكم على لوحة "مجردة" أو "غير موضوعية" على أساس التشابه الحرفى مع التجربة المعتادة، يستخدم معياراً غير سليم. وبالمثل فإن "الإشادة بمزايا الفن الصينى على أساس المعايير الغربية، أو الإشادة بمزايا الفن الغربى على أساس المعايير الصينية، هو أمر بعيد عن الحكمة حقاً"[3].

ومن هنا فإن هيل يؤكد أن النظرية النسبية "لا تعنى قطعاً أن أى معيار يعادل الآخر فى الجودة"[4]. بل إن فى استطاعة القائل بهذه النظرية أن يقبل عدة معايير متباينة، حتى على الرغم من كونها متعارضة فيما بينها. ولكن "الناقد الكفء ... قد يصدر حكماً قاطعاً على الأحكام الأقل مرتبة، التى تصدر بناء على تجربة فجة غير مدربة، وعلى حدس متعجل، وجهل ثقافى... فإذا افترض القائل

---

(١) المرجع نفسه، ص ٩٢.
(٢) المرجع نفسه، ص ٩٣.
(٣) المرجع نفسه. ص ١٤٧.
(٤) المرجع نفسه، ص ١٤٣.

بالنظرية النسبية... أن هناك عدداً من الأنواع الأفضل من الناس، فإنه يفترض أيضاً أن بعض الأذهان أدق من بعضها الآخر - أى أذكى منها، وأكثر تعمقاً، وحساسية، وترتيباً" (١).

* * *

إن النظرية النسبية تحاول الخروج من الطريق المسدود الذى تنتهى إليه النظرية الموضوعية، والتخلص من "فوضى" النظرية الذاتية. فالقائل بهذه النظرية يؤمن بأن نظريته مستقرة متوازنة، تربط بين القيمة والتقدير وبين ما يمر بتجربة الناس الفعلية فى لحظاتهم الجمالية. ومع ذلك فإنها تحاول الاحتفاظ بالاعتقاد السائد فى الموقف الطبيعى، وهو أن بعض من يصدرون الأحكام يتحدثون بسلطة أعظم من سلطة البعض الآخر.

وتظهر قوة النظرية النسبية بوضوح فى معالجتها للاختلاف حول القيم.

ذلك لأنها لا تحاول أن تتجاهل أو تخفى تلك الحقيقة المعروفة، القائلة إن الأشخاص المختلفين والأعمار المختلفة تكون لهم أحكام متباينة على العمل الواحد. بل إن القائل بالنظرية النسبية "يقبل" هذه الحقيقة، كما يقول هيل. غير أنه يحاول أن يجعل الاختلاف أمراً معقولاً ومفهوماً. فالتعريف الأساسى "للقيمة الجمالية" يؤكد أهمية المشاهد. ولما كانت هناك فوارق فى التدريب، والتكوين الثقافى، وما إلى ذلك، بين مختلف المشاهدين، فلا بد أن يقدّموا للعمل الواحد تفسيرات مختلفة. فهم "يهيئون" أنفسهم للاستجابة بطرق متباينة. وهكذا ينصب الاهتمام فى العمل على مواضع مختلفة، وتكون للرموز معان مختلفة، تبعاً لنوع التفسير، وقد لا يكون للعمل أى معنى رمزى على الإطلاق فى بعض التفسيرات، وهكذا دواليك.

وإذن فهناك قدر كبير مما يبدو "اختلافاً" ليس فى حقيقة الأمر اختلافاً على الإطلاق. فكثيراً ما تتباين التفسيرات إلى حد أن الأحكام التى تصدر تكون منصبة على أعمال مختلفة بالمعنى الصحيح. أو قد يوجّه الانتباه إلى جوانب مختلفة فى العمل. فالنظرية النسبية تدفعنا دائماً إلى تجاوز التصريح اللفظى البحت

(١) المرجع نفسه. ص ١٤٣.

"س جميل" أو "س ليس جميلاً"، بل إن من واجب الناقد أن يعمل دائماً على إيضاح تفسيره للعمل، وبالتالي معاييره في التقدير.

ويكون التفسير مشروعاً عندما يكون منصباً على ما ينتمي حقيقة إلى العمل. ومن الواجب أن يكون محكم الترابط. وألا يتجاهل السمات البارزة للعمل؛ كما يجب أن يكون متعاطفاً مع الغرض الجمالي للعمل. ولو استطاع الهاوي غير المدرب أن يعبر عن موقفه من العمل بالكلمات – وهو ما لا يستطيع أن يفعله دائماً – لأدركنا لماذا تكون لحكمه سلطة: إذ يتضح أن قدراً كبيراً مما ينطوي عليه العمل "يفوته"، وأنه أخفق في الوصول إلى دلالته الجمالية. وهكذا فإن الضحالة الانفعالية، والافتقار إلى المعرفة الوثيقة بالعمل، والجهل – كل هذه العوامل قد تؤدي بالهاوي إلى إصدار حكم يختلف عن حكم الشخص المدرب الحساس. غير أن الحكمين لا "يختلفان" إلا لفظياً، لأنهما "يريان" أشياء مختلفة، وبالتالي يحكمان على أشياء مختلفة.

وإذن فالنسبية تجعل للاختلاف أساساً تجريبياً. والوصول إلى حل للاختلاف هو في نظرها مسألة تتعلق بتقديم الأدلة المناسبة. فنحتن نختبر مشروعية تفسير ما عن طريق فحص العمل، ونختبر مزايا القائم بإصدار الحكم على العمل عن طريق المعايير التي نبّه إليها "هيل". ونحن لا نثني على شخص ما بوصفه "ناقداً جيداً" لمجرد كوننا نحب ما يجب؛ إذ أن كونه ناقداً صالحاً لهذا العمل أو غير صالح هو، كما يقول فيلسوف القرن الثامن عشر، ديفد هيوم، "(مسألة) واقع، لا عاطفة"[1].

فعندما يكون الخلاف بين شخص ناقص المعلومات، مفتقر إلى القدرة على التمييز، وبين شخص خبير عميق الإدراك يكون من الممكن إثبات أن الأول يصدر "بالفعل" أحكاماً من مرتبة أدنى. ولو كان أميناً، لوجد لزاماً عليه أن يقول في كثير من الأحيان: "عجباً! أنني لم أر ذلك" أو "إنني في حاجة إلى وقت أطول لأعرف

---

(1) ديفيد هيوم: "في معيار الذوق On the Standard of Taste" في كتاب: دراسات أخلاقية وسياسية وأدبية، الجزء الأول، ص ٢٧٩.
Essays: Moral, Political, Literary, ed. Green & Grose (London, Longman, Green, 1898).

المزيد عن العمل". "وهذه هى الطريقة التى تبدأ بها "تربية الذوق". أما عندما يقوم الخلاف بين شخصين تتشابه تجربتهما ودقة إحساسهما. الخ. فى عمومها. فإن تسوية الخلاف تصبح أمراً أكثر تعقيداً. فلا بد أولاً من إثبات أنهما يفسران العمل ويحكمان عليه بنفس الطريقة. فحتى فى هذه الحالة. قد يكون الخلاف فى حقيقته أقل مما يبدو لأول وهلة. وهنا أيضاً ينبغى الالتجاء إلى الشواهد التجريبية. فهل لاحظ (أ) هذا العنصر التفصيلى الذى يحدث فارقاً فى الدلالة التعبيرية للعمل؟ وهل رأى (ب) كيف أن صورة معينة تتكرر هنا؟ إن تحليل العمل مهمة طويلة وشاقة. والأعمال الفنية شديدة الثراء والتعقيد. ولا شك أننا نخطىء لو اعتقدنا أن ثمة طريقاً سهلاً إلى البت فى النزاع. غير أن هناك بالفعل سمات موضوعية فى العمل، هى التى ينبغى الإهابة بها. ففى استطاعة (أ) أن يجعل (ب) "يرى مالم يكن قد رآه من قبل"، كما أن فى استطاعه (ب) أن يقوم بالأمر نفسه بالنسبة إلى أ. وعلى هذا النحو يمكن أن يتلاقيا فى أحكامهما. فمن الحقائق الواضحة بالنسبة إلى تجربتنا أن مواقفنا وأحكامنا يمكن أن تتغير بدارسة ما ينطوى عليه العمل.

ولكن ماذا نقول عن نوع "الاختلاف" الذى يقدم فيه أ و ب تفسيرات مختلفة للعمل؟ فى هذه الحالة بدورها يمكن تضييق الشقة بين الاثنين. ففى بعض الحالات على الأقل يمكن الجمع بين التفسيرين فى "قراءة " واحدة مترابطة للعمل، وعندئذ يكون هذا التفسير الجديد أكثر ثراء من التفسيرين الأصليين، ويكون مرتكزاً على عناصر أكثر فى العمل نفسه. وهكذا فإن تذوق "موسيقى" قصيدة قد يزداد عمقاً عن طريق تذوق "حقيقة" القصيدة. أو قد يكون من الممكن "تطعيم" القيم التشكيلية للوحة معينة بقيم الموضوع الذى تصوره.

على أن ذلك لا يكون ممكناً فى كثير من الأحيان. فقد يختلف تفسيران أو أكثر، كل عن الآخر، إلى حد يستحيل معه الجمع بينهما فى تجربة واحدة. فكل تفسير يقتضى "استعداداً" إدراكياً معيناً نحو العمل، وهو يوجه الانتباه إلى بعض السمات فى العمل، لا إلى بعضها الآخر؛ وهو يجد فى العمل "روحاً" أو نغمة معينة. وفى كل هذه النواحى؛ قد يكون التفسيران متعارضين. مثل هذه التفسيرات

تطالب المشاهد بأمور مختلفة كل الاختلاف. وتكشف عن قيم متباينة تماماً في العمل.

إن رواية فزانتس كافكا "القلعة" هى عمل شديد المراوغة والغموض. ليس له معنى واضح مباشر. وعلى الرغم من أن كل جزء معين في القصة يتصف بالعينية والواقعية، فإن دلالة العمل الكامل ليست مما يسهل الوصول إليه. وقد تعرضت "القلعة" لعدد كبير من التفسيرات. فقدم النقاد المختلفون وصفاً لكافكا بأنه "الباحث الدائب الأسيان عن الحقيقة؛ والمدافع المخطيء عن موقف دينى باطل؛ والفاضح الصريح لحماقة التصوف بجميع أنواعه. والمتهكم الواعى بأمثال هذه المعتقدات"[1]. على أن المرء لا يستطيع أن يضم جميع هذه "القراءات" سوياً فى إدراك واحد للعمل. فهى مضادة بعضها لبعض. وفى استطاعتنا أن نقرأ كافكا على أنه متحدث مخلص أمين باسم الأمانى الإنسانية. أو نقرؤه لى أنه متهكم ساخر. ولكن كيف نقرؤه على أنه كلاهما معاً؟ إن اللهجة التعبيرية للعمل تكون مختلفة كل الاختلاف فى كلتا الحالتين، وبالتالى تختلف الدلالة التى نعزوها إلى حوادث القصة، وإذن فستكون الاستجابات التى نشعر بها فى هذه الحالة مختلفة.

وعند هذه النقطة، نصل إلى الفكرة التى قد تكون أهم ما وصلت إليه النظرية النسبية. ذلك لأن هذه النظرية تعلمنا ألا نسأل "ولكن ما هو التفسير الصحيح للقصة"؟ فالأعمال الفنية لا متناهية التعقيد. وهى، حسب تعبير "بوس Boas"، "متعددة القيم multivalent"[2]، أى أن فيها قيما متعددة مختلفة. وأى تفسير يكون صحيحا إذا كان يعطى المدرك نظرة متسقة إلى ما هو موجود موضوعيا فى العمل. ولقد لاحظنا منذ قليل أن بعض التفسيرات تستوعب من العمل أكثر مما تستوعبه تفسيرات أخرى، وأن بعضها يثمر قيما جمالية أغنى من تلك التى يسفر عنها البعض الآخر. ولكن كثيرا ما يحدث أن يقف تفسيران صائبان على قدم

---

(1) رونالد جرى: قلعة كافكا. ص ١٠ – ١١
Ronald Gray: Kafka's Castle, (Cambridge U. P., 1956).

(2) قارن جورج بوس: "مرشد للنقاد" ص ٤٤ George Boas: A Primer for Critics (Johns Hopkins Press, 1937). و "بيجاسوس بلا أجنحة" ص ٦٣ : Wingless Pegasus
ومع ذلك فإن بوس يستخدم هذا اللفظ للدلالة على كل من القيم الجمالية والقيم الخارجية للعمل.

المساواة. فإن كان الأمر كذلك، فعندئذ لا ينبغي أن نبحث عن التفسير "الصحيح" الأوحد. فمثل هذا البحث عقيم. وكثيراً ما ينتهي إلى حكم قطعي حازم. وإذن، فبدلاً من أن نحاول معاوضة كثرة التفسيرات، فإن من واجبنا أن نفيد منها، فعن طريق "قراءة" العمل بطرق مختلفة في المرات المختلفة، نستطيع أن نجد فيه قيماً متعددة.

والناقد الجيد هو ذلك الذي يوضح تفسيره، وبالتالي الأسباب التي تجعله يقدّر العمل على النحو الذي يقدّره عليه. ومع ذلك فإنه يحرص أيضاً على احترام التفسيرات الأخرى إذا كانت مبنية على معرفة، وإحساس مرهف، وكانت موحدة. وهذا يظهر أوضح ما يكون في النقد الموسيقي: إذ أن الناقد في هذه الحالة يحكم عادة على طرق معينة في أداء أعمال فنية. وعلى ذلك فهو يصادف كثرة من "القراءات"، وعليه أن يعترف بأن كلا من هذه القراءات قد يكون صحيحاً "على طريقته الخاصة". وهكذا نجد ناقداً موسيقياً معاصراً مشهوراً يقول عن أداء عازف للبيانو:

"..على الرغم من أنني لا أشاركه تصوره للحركة (الأخيرة) – إذ أنني أشعر بأنها منسابة هادئة، على حين أنه لا يرى ذلك – فقد استمتعت بالأشياء الرائعة التي استخلصها منها وفقاً لتصور ه الخاص، ولا سيما تلك الحيوية والقوة والمرح، التي وضعها في الحركة الأخيرة"[(1)].

وهكذا فإن النسبية الموضوعية تضيق، على أنحاء شتى، شقة الاختلاف حول القيم، وتبين كيف يمكن التغلب عليه. ومع ذلك فقد يظل هناك خلاف جذري في بعض الأحيان، بعد أن يكون التحليل النقدي وتقديم المبررات قد فعلا كل ما يمكنهما فعله. فقد يكون أ و ب متفقين على تفسير واحد للعمل، وقد تكون لهما نفس درجة المعرفة الوثيقة به، الخ، الخ، ومع ذلك يظل بينهما خلاف، إذ يقول أ: "ولكن ألا ترى كذا وكذا في العمل"؟ فيرد ب قائلاً: "أجل، إنني أراه، ولكنني مازلت لا أحبه" (وقد يقول هذه العبارة الأخيرة آسفاً، أو عن اقتناع).

---

(1) ب. هـ هاجين: الموسيقى في الأمة
B. H. Haggin: Musc in the Nation. (N, Y., Wiliam Sloane Associates, 1949). ص١٥٧.

والأرجح أن هذه النوع من الاختلاف أندر حدوثاً بكثير مما نعتقد. ففى أغلب الأحيان يتخذ الاختلاف تلك الصور التى ناقشناها الآن - أى أن يختلف الشخصان اللذان يصدران الحكم فى رفاهة الحس ومقدار معرفة العمل. بحيث تكون لأحدهما معرفة تاريخية تفوق معرفة الآخر. أو يستخدمان تفسيرين مختلفين. الخ. ومع هذا كله. فهناك فروق أساسية فى المزاج والشخصية بين البشر. ولا بد أن يؤدى هذا أحياناً إلى اختلافات لا يمكن التغلب عليها. فإذا كان ب "مازال غير ميال إليه". ففى استطاعته أن يحترم حكم أ لأنه مبنى على حقائق فى العمل. ولأنه يستخدم معايير صحيحة فى التقدير. الخ. وكثيراً ما يفهم ب تلك العوامل الداخلية التى يتصف بها. التى تحول بينه وبين الاستمتاع بالعمل. فربما كانت لديه" نقطة ضعف" معينة. أو كان يتصف بعجز انفعالى. فإذا كان يعرف نفسه جيداً، فسوف يعرف ذلك العجز؛ وإذا كان أميناً. فسوف يعترف به؛ وإذا كان معقولاً، فسوف يقرّ بصحة حكم القيمة الذى لا يعبر عن مشاعره الخاصة، وإن كان يقدر قيمة العمل الفنى بالفعل تقديراً واعياً له مبرراته القوية.

إن من المحال أن يكون أى شخص متحرراً تماماً فى أذواقه. فنحن نتجاوب مع أشياء معينة، ولا نتجاوب مع أشياء أخرى. والقدرات الانفعالية. والاتجاهات الذهنية، التى تتيح لنا أن نتجاوب مع نوع معين مع الفن، تحول بيننا وبين تذوق نوع آخر. بل إننا فى الواقع نشك كثيراً فى الشخص الذى "يحب كل شىء": فالأرجح أن مثل هذا الشخص لا تتوافر لديه حساسية بالنسبة إلى الطبيعة الفريدة لكل عمل بعينه، ومن هنا كانت كل الأعمال متماثلة تقريباً فى نظره. مثل هذا الشخص ردىء الذوق، أو ربما كان الأدق أن نصفه بأنه "بلا ذوق". ذلك لأن الذوق هو القدرة على تمييز ما ينطوى عليه العمل. وعندما يكون للناس الذوق اللازم لتقدير أسلوب معين أو مدرسة معينة فى الفن، فلا بد لهم فى كثير من الأحيان أن يدفعوا الثمن، وهو أن تنعدم حساسيتهم للأساليب الأخرى. وكما يقول سانتيانا، فإنه "لو كان تذوقنا أقل شمولاً، لكان من الجائز أن يكون أكثر صواباً"[1].

---

(1) الإحساس بالجمال. ص ٣٥.

وإذن فليس مما له نتائج هدامة بالنسبة إلى التقدير الفنى أن يكون الناس المختلفون متجاوبين مع أعمال فنية مختلفة. فليس هذا بالأمر الذى يؤدى بنا إلى "فوضى" فى النقد. ذلك لأن قيمة العمل، فى نظر النسبية الموضوعية، لا يتذوقها سوى أولئك الذين توافرت لهم الصفات اللازمة للإدراك. فلو كان (أ) لديه الصفات اللازمة لتذوق العمل س، و ب لديه الصفات اللازمة لتذوق ص، فإن هذا لا يؤدى إلى إثارة مشكلة نظرية خطيرة. ذلك لأن كلا من أ و ب يقدم تفسيرات سليمة للعمل الفنى، وكل منهما يقدم مبررات لتقديره. ولا تثار المشكلة إلا إذا اعتقدنا أن علينا أن نقرر إن كان أ و ب هو "الصحيح". أما فى نظرية النسبية الموضوعية فإن هذه، كما رأينا من قبل، مشكلة زائفة.

ولقد أحسن الناقد "هازليت Hazlitt" التعبير عن هذه الفكرة إذ قال:

"إن النزاع بين المعجبين بهوميروس والمعجبين بفرجيل لم يُبت فيه، ولن يبت فيه، أبداً: فستظل هناك على الدوام أذهان تنظر إلى مزايا فرجيل على أنها أقرب إلى أذواقها، وبالتالى أدعى إلى إعجابها ومتعتها، من مزايا هوميروس، والعكس بالعكس. وكلا الفريقين على حق حين يفضل ما هو أكثر ملاءمة له، أى الرقة والنقاء فى أحدهما، والامتلاء والانسياب الفخم فى الآخر .. به... فهما كان مقدار تعصبنا، فلن نستطيع أن نجمع بين المزايا المتضادة فى وحدة واحدة"[1].

• • •

طوال هذه المناقشة للاختلاف فى الأحكام النقدية، كنت أطبق نظرية النسبية الموضوعية. وفى رأيى أن هذه النظرية تعالج وقائع الاختلاف على نحو أفضل مما تستطيع أن تعالجها به النظرية الموضوعية أو النظرية الذاتية. فهى تضع الاختلاف على أساس موضوعى، وتبين كيف يمكن التغلب على الاختلاف حيث يكون ذلك ممكناً، وهى تبعث روحاً من التسامح والتواضع فى النقد الفنى، وهو مجال كان فى أكثر الأحيان يفتقر إلى هاتين الفضيلتين.

---

(1) "فى النقد On Criticism" فى المؤلفات الكاملة لو ليام هازليت.
"The Complete Works of Wiliam Hazlitt, ed. Hove (London, J.M. Dent, 1931), VIII, PP. 222 – 223.

ولكنني كنت طوال هذه المناقشة افترض مقدماً المفاهيم الأساسية للنظرية النسبية. فقد سلمت بتعريف المفكر النسبي "للقيمة الجمالية"، وبما يترتب عليه من نتائج – أعنى تقديم المبررات، ومعنى "الناقد المؤهل أو الجدير بالاشتغال بالنقد". غير أن مهمتنا الآن هى وضع هذه المفاهيم الأساسية بعينها موضعها الاختبار. فخصوم النسبية يرون أن فى هذه المفاهيم نقاط ضعف منطقية خطيرة. وهم يرون أن هذه المفاهيم، بمجرد أن تُحلل بطريقة نقدية، يتضح أنها غامضة أو تتضمن مصادرة على المطلوبة. وعلى ذلك فإن النظرية أقل تماسكاً بكثير مما تبدو عليه لأول هله.

كذلك فإن تحليلنا للنسبية سيتضمن تلخيصاً للمشكلات الرئيسية فى هذا الفصل وسيبين نقاط الخلاف الأساسية بين النظريات الثلاث التى درسناها.

* * *

(١) إن أهم مفاهيم النظرية النسبية هو مفهوم "القدرة أو الإمكان Potentiality". "فالقيمة الجمالية" تعرف بأنها "قدرة الشيء أو قوته على إحداث نوع معين من الاستجابة الجمالية فى المشاهد القادر على هذه الاستجابة". وقد رأينا لماذا تستخدم النظرية النسبية هذا التعريف. فهى تريد التمسك بالاعتقاد الذى نؤمن به فى موقفنا الطبيعى، من أن القيمة موجودة "فى" الموضوع. ومع ذلك فهى لا تريد أن تجعل القيمة "مطلقة"، كما تفعل النظرية الموضوعية، وبالتالى غير قابلة لأن تُعرّف. وعلى ذلك، فبرغم أن القيمة توجد "فى" العمل، وتظل موجودة فيه عندما لا تدخل فى تجربة أحد، فإنها تُعرّف من خلال الاستجابة الجمالية. فالعمل يمكن أن يُستمتع به إذا تأمله شخص ما (لديه المؤهلات اللازمة للإدراك).

ولكن هل تفسير فكرة "الإمكان" كل شيء حقاً؟ ولو كانت القيمة الجمالية إمكاناً، فهل هى سمة حقيقة أو أصيلة فى الموضوع؟ إننا عندما نقول إن موضوعاً معيناً له سمة ما، أى نقول مثلاً "هذا المكتب خشبى"، نعنى عادة أن ثمة شيئاً ثابتاً وباقياً إلى حد ما، يكون جزءاً من الموضوع. ولكن هل يصدق هذا على قولنا إن "هذا العمل لديه (إمكان خلق) قيمة جمالية؟ إن الدليل الوحيد الذى نملكه على "الإمكان" هو "الواقع"، أى أن العمل يسرّ شخصاً ما بطريقة واقعية. فهل ننسب هذا الإمكان أو هذه القدرة إلى العمل كلما حدثت أية تجربة جمالية؟ إن ليويس يقول

إننا نفعل ذلك" "فلو أحس شخص ما بالاستمتاع في وجود عمل فنـى مشوه، لكـان الاستمتاع ... يثبت - إذا شاء المرء التعبير عن المسألة على هذا النحو - أن الموضـوع المجرب كان له من القيمة الأصيلة بنفس هذا المقدار"[1] وإذن، فمهما كانت التجربـة التى يمر بمها المدرك، فإنها تقدم دليلا معينا على القـول بـأن الموضـوع لديـه القـدرة على خلق القيمة.

ولكن ما الذى يعنيه ليويس سوى أن الموضوع سبب تجربة معينة؟ وما الذى نضيفه بقولنا عن الموضوع لديه "القـدرة" علـى أن يفعـل ذلـك؟ إن صـاحب النظريـة النسبية عندما يقول ذلك، يبدو كما لو كان يصف سمة ثابتة فى العمـل. ولكنـه فـى الواقع إنما يصف مرحلة معينة فى تاريخ العمل. أى يقول إن شخصا ما، فـى وقـت معين، كانت له إزاءه تجربة معينـة. إن النسـبيين يميلـون إلى تشـبيه عبـارة "هـذا العمل جميل" بعبارة "هذا الخبز مغذ". ولكن هب أن رغيف الخبز قـد اسـتخدم فـى ضرب شخص على رأسه، أو فى تثبيت بضعة أوراق نخشى عليـها مـن أن تتطـاير. فهل تقول عندئذ إن الخبز لديه "القدرة" على أن يكون سلاحا أو ثقـلا يمنـع الـورق من التطاير؟ إن هذا ليبدو غريبا كل الغرابة. وبالمثل فإنه إذا كان العمل الـذى يشـير إليه ليويس هو بالفعل "عمل فنى مشوه"، فهل نود عندئذ أن نقول إن لديه "القدرة" على خلق القيمة؟ إن معنى "القدرة" يصبح عندئذ من الاتساع والشمول بحيـث يبـدو أنه لم يعد لها معنى على الإطلاق.

إن صاحب النظرية النسبية يود، على ما يبدو، أن يجمـع بـين النقيضـين. فهو يود أن يتحدث عن "سمـة فـى الموضـوع". ولكنـه يـود مـع ذلـك أن يتخـذ مـن الاستجابة الجمالية دليلا - هو الدليل الوحيد الممكن - على أن السمة موجودة. غير أن هناك عدة استجابات ممكنة، ولو كان كل منها دليلا على السمة لتعين عندئذ أن تعزى إلى الموضوع سمات من شتى الأنواع. وهكـذا فـإن مـن العسـير أن نـدرك كيـف يظل فى وسعنا الكلام عن "السمة"، أو حتى عن أية سمة على الإطلاق.

بل إن نفس العمل يمكن أن يثـير اسـتجابات متعارضـة تمامـا. فقد يجلـب السرور لشخص ما، والاشمئزاز لشخص آخر. فلو عزونا إليـه عندئـذ "القـدرة" علـى

(1) المرجع نفسه، ص ٤٣٣.

إحداث هذين الأمرين معاً. ألا نكون قد عزونا سمات متناقضة إلى العمل؟ فلنتأمل مرة أخرى تلك الجملة التى اقتبسناها لتونا من ليويس. إن العمل الذى يتحدث عنه "عمل فنى مشوه". ومع ذلك. فلأن شخصاً ما قد استمتع به. فإن "له من القيمة الأصيلة بنفس هذا المقدار". "فكيف يمكن أن يكون العمل الفنى "مشوهاً" و "له قيمة أصيلة" فى آن واحد؟

وهكذا فإن مفهوم "القدرة" يقع فى إشكالات. وعند هذه النقطة. يأتى عرض لمساعدة صاحب النظرية النسبية من مصدر غير متوقع. فصاحبا النظريتين الموضوعية والذاتية معاً يبديا استعدادهما لمساعدته! إذ يقول كل منهما شيئاً واحداً لصاحب النظرية النسبية: "سأدلك على مخرج من الصعوبات التى تواجهها. إن كل ما عليك أن تفعله، بالطبع. هو أن تتخلى عن نظريتك وتنحاز إلى صفى". فصاحب النظرية الموضوعية يحث القائل بالنسبية على أن يكف عن الكلام عن "القدرة". ويتحدث، بدلاً من ذلك، عن سمات موضوعية حقاً، أى سمات لا تُعرَّف على أساس الاستجابة الذاتية. وصاحب النظرية الذاتية يحث القائل بالنسبية على أن يكف عن خداع نفسه بالكلام عن "القدرة"، ويعترف بأن عبارة "س جميل" لا تعنى أكثر من أننى "أحسست بلذة أثناء تطلعى إلى س".

عندئذ لن يكون ثمة إشكال حول العمل الذى أشار إليه ليويس.

وبعبارة أخرى، فإن القائل بالنسبية يُطلَب إليه التخلى عن موقفه الوسط وأن ينتقل إما إلى القطب الموضوعى وإما إلى القطب الذاتى.

° ° °

(٢) لا جدال فى أن القائل بالنسبية سوف يشكر خصميه على عرضهما الكريم، ولكنه سيرفض الدعوة إلى الانتحار. فهو يرى أن نقاده قد أساءوا فهم معنى "القدرة" .

فعندما نعزو قيمة إلى موضوع جمالى، لا نكتفى بالقول إنه أثار استجابة معينة فى مشاهد معين، وإنما نتنبأ بنوع الاستجابة التى سيولدها فى المشاهدين الذين سيرون العمل فى المستقبل. وينتقل ليويس، بعد الجملة التى اقتبستها من قبل مباشرة، إلى القول بأن "أية تجربة منفردة" قد تكون أساساً غير سليم للحكم على

"قدرات أو إمكانات (الموضوع) بالنسبة إلى تجربة أخرى. أو بالنسبية إلى التجربة بوجه عام"[1]. فهذا الحكم ستحققه أو تكذبه استجابات الناس والآخرين.

وهنا نجد أن صاحبى النظريتين الموضوعية والذاتية، اللذين كانا يقفان موقفاً ودياً منذ برهة. يعودان إلى الهجوم: إذ أن القائل بالنسبة يحاول إنقاذ نظريته. على حين أنهما يتحديان دفاعه.

فصاحب النظرية الموضوعية ينكر أننا نقوم بتنبؤ عندما نؤكد حكم القيمة. فحين نقول "س جميل". فهل نكون عندئذ متطلعين قدماً إلى ما سيشعر به الناس الآخرون؟ كلا بالتأكيد. وإنما نحن نقول إننا وجدنا القيمة متجسدة فى الموضوع. فضلاً عن ذلك. فما هو بالضبط ذلك التنبؤ الذى يتحدث عنه القائل بالنسبية؟ إن ليويس يتحدث عن "قدرة العمل بالنسبة إلى التجربة بوجه عام". فكم من الناس. طوال أىّ فترة من الزمان، يلزمون لاختبار الحكم؟ إن ليويس نفسه يصف الحكم بأنه "غير منته"، لأن حالات التحقيق الممكنة لا حد لها. فمتى يمكن القول إن الحكم قد تحقق. أو لم يتحقق، إن كان مثل هذا القول ممكناً على الإطلاق؟

من هذا ينتهى صاحب النظرية الموضوعية إلى أن النظرية النسبية لا تقدم تحليلاً أميناً لما نعنيه عندما نصدر حكم القيمة، كما أن التنبؤ الذى يتحدث عنه يبلغ حداً من الاتساع والافتقار إلى التحديد يستحيل معه الإفادة منه بشيء.

أما دوكاس، القائل بالنظرية الذاتية، فيتخذ موقفاً مخالفاً: "(لنفرض) أننا.. اكتشفنا اتفاقات واسعة النطاق فى الرأى، وتمكنا بذلك من وضع صيغة بعض التنبؤات المحتملة. عندئذ أتساءل: وماذا يعنى هذا؟ ما الذى يثبته ذلك بالضبط فيما يتعلق بالمزايا الجمالية للموضوعات التى تصدر بشأنها الأحكام"؟[2].

(٣) على أن لدى القائل بالنسبية رداً فورياً على ذلك، إذ يقول: "إن هذا يثبت كل ما نحتاج إلى معرفته، وكل ما يمكننا أن نعرفه، عن قيمة الموضوع الجمالى. فما الذى يستطيع أن يثبته حكم القيمة الجمالى سوى شهادة التجربة الجمالية المشتركة؟ إننا عندما نقول إن عملاً معيناً جميل، فنحن لا نعزو إليه سمة

---

(١) المرجع نفسه، ٤٣٣

(٢) فلسفة الفن، ص ٢٨٧

غامضة "مطلقة". يفترض أنه يتصف بها مهما كان شعور الناس عندما ينظرون إلى هذا العمل. وهذا أمر يوافق عليه دوكاس. القائل بالنظرية الذاتية. قطعا. ومع ذلك فإن حكم القيمة ينطوى على أكثر من مجرد القول إن شخصا واحدا كانت له مشاعر معينة. فالحكم يصف جدارة الموضوع فى نظر البشر عامة. فلو كانوا يجدونه جيدا. كمل دأب الناس طويلا على أن يجدوا جوتو Giotto وبيتهوفن. لكان فى ذلك إثبات للحكم (فى حدود الاحتمال). وإلا. فماذا نريد أن نقول عن القيمة الجمالية عدا هذا؟ وما الذى نستطيع أن نقوله"؟

وهنا نجد القائلين بالنظرية الموضوعية وبالنظرية الذاتية يتحدان مرة أخرى ضد العدو المشترك، ويهتفان فى صوت واحد: "أنك تحصى المتذوقين بالرأس". فصاحب النظرية الموضوعية يرى أن من المحال تقرير ما إذا كان للشىء قيمة عن طريق إجراء استفتاء. وهكذا يرى جود أن القيمة الجمالية تظل كامنة فى الموضوع مهما كانت "التخمينات" التى يقوم بها الناس[1]. أما الذاتى فإنه يفهم القيمة الجمالية على نحو مختلف تماما. ولكنه بدوره يعتقد أن القيام بتنبوءات ناجحة لا يحسم الأمر، وكل ما يدل عليه هو أن أناسا كثيرين لهم تركيب متماثل، وأننا عندما نعرف ذلك، نستطيع أن نتوقع الطريقة التى سيستجيبون بها للعمل. ولكن هذا لا "يثبت" أى شىء لأولئك الذين لديهم مزاج من نوع مخالف، وبالتالى يستجيبون على نحو مخالف.

• • •

(٤) ويرد صاحب النظرية النسبية على ذلك بقوله: "كلا، إن المسألة ليست مجرد "إحصاء للرءوس"، أو (إذا شئنا أن نستخدم عبارة اكثر تهذيبا) شهادة التجربة الجمالية المشتركة. فمن المؤكد أن هذه الشهادة لا غناء عنها، ما دمنا نتحدث عن القيمة الجمالية، وبالتالى عن ميل الإنسان ومتعته. ومع ذلك فهناك شىء آخر يثبت القيمة الجمالية. ففى استطاعتنا تقديم مبررات تؤيد الحكم. ولهذا السبب نقوم بتحليل العمل بطريقة نقدية. ففى استطاعتنا تقديم أن نوضح ما الذى

---

(١) قارن ص ٦١٤.

يوجد فى العمل. ويؤدى إلى إحداث تجربة الشعور بالقيمة. وكما يقول ليويس. فإننا عندما نؤيد تقدير لوحة معينة. فإنا "نشير إلى سمات مادية قابلة للملاحظة فى اللوحة من جهة. وإلى مبادىء عامة لفن التصوير من جهة أخرى"[1]. ولا يمكن أن تصدق تهمة "إحصاء الرءوس" إلا إذا كانت النظرية النسبية تعمل حسابا للجانب الذاتى وحده من التجربة الجمالية. ولكنها فى الواقع لا تقتصر على هذا الجانب وحده".

وإذن. فصحاب النظرية النسبية يبحث "سمات قابلة للملاحظة" فى العمل. ويرجع إلى "المبادىء العامة لفن التصوير". فإذا لم تنطبق هذه المبادىء على العمل. كان عملا رديئا. ولكن دوكاس يعود عندئذ إلى توجيه السؤال نفسه: "وماذا يعنى ذلك؟ ما هى هذه المبادىء"؟ إنها لا تتصف بقداسة أو قوة كامنة، وما هى إلا أوصاف معممة مما يميل إليه بعض الناس: كأن يكون بعض الناس مثلا ميالين إلى التوازن أو عدم التوازن فى التصوير. بل إن ليويس يقول بهذا الرأى نفسه. إذ أنه يقول. بعد الجملة التى اقتبسناها من قبل مباشرة: "ولكن إذا ما وقف شخص ليست له خبرة بالفن، يتحدى مبادىء النقد... وأصر على التساؤل عن السبب الذى تؤدى من أجله هذه الخصائص الموضوعية للتصوير إلى جعل اللوحة رديئة. فعندئذ سيضطر الناقد آخر الأمر... إلى أن يبدى (بجفاء) الملاحظة الآتية: "يبدو أن إداركك للألوان غير سليم: إذ أن الخبراء فى هذه الأمور، فضلا عن معظم الناس الآخرين، لا يجدون أن تجميع الألوان وترتيبها أمر يدعو إلى الاستمتاع"[2].

أما صاحب النظرية الذاتية فإنه سيتخذ من هذه الفقرة ذخيرة فى هجومه. فالنسبية تحاول أن تقدم "مبررات". ولكن "المبرر" الوحيد الذى يمكن تقديمه، آخر الأمر، إلى الشخص المعترض هو "أن الناس الآخرين يحبون هذا العمل". وهنا نتساءل مرة أخرى: أليس هذا إحصاء للرءوس"؟ لقد حاول المفكر النسبى أن يلجأ إلى الجانب الموضوعى من العلاقة الجمالية لكى ينقذ نفسه. ومع ذلك فقد اتضح أن ما يسميه النسبى "موضوعيا"، لا يعدو أن يكون تعميما لعدد كبير من الاستجابات

---

(1) المرجع المذكور من قبل،ص ٤١١

(2) المرجع نفسه، ص ٤١١ — ٤١٢.

"الذاتية". ولو لم يحدث أن عددا كبيرا من الناس يستمتعون "بالسمات القابلة للملاحظة" فى اللوحة" لما استطاع التحليل النقدى، أو أى شىء غيره، أن يثبت شيئا. وهو على أية حال، لا يثبت شيئا لأولئك الذين تكون لديهم استجابات مغايرة.

عند هذه النقطة يصرح صاحب النظرية الذاتية بمسألة كان الشك فيها يعتمل فى نفسه طوال الوقت. فهو يقول لصاحب النظرية النسبية: "لقد أخذت أزداد تأكدا من أننا، أنت وأنا، ينبغى ألا نختلف على الإطلاق. ذلك لأن ما تقوله حقيقة لا يختلف فى شىء عما كنت أقوله. أليست نظريتك ذاتية فحسب؟ إنك لو انتزعت منها كل الكلمات الرنانة عن "القدرة أو الإمكان" و"التنبوء و"المبادىء". لما كنت تقول شيئا سوى أن الناس يحبون ما يحبون، وأن القيمة الجمالية إنما تكون حيث تجدها، إننا نستطيع أن نتعاون معا ضد النظرية الموضوعية. فنحن معا متفقان على الرأى الأساسى القائل إن "القيمة الجمالية" ينبغى أن تعرف فى صلتها بما يشعر به الناس بالفعل. فلماذا تخفى هذا الاتفاق وراء ستار من الغموض بإقحام عوامل "موضوعية" فى التقدير (وهى عوامل يتضح آخر الأمر أنها "ذاتية" إلى حد بعيد)؟ ولم لا تعرف بأن عبارة"س جميل" تعنى "إننى أشعر بمتعة جمالية إزاء س"؟ عندئذ تستطيع التخلص من المشكلة المعقدة المتعلقة بتحقيق الحكم. ولن يكون عليك أن تلجأ إلى تجارب عدد غير محدد من الناس فى فترة لا نهاية لها من الزمان. ذلك لأن الشخص الذى يصدر الحكم هو الذى يحقق هذا الحكم، ويحققه على نحو حاسم".

* * *

(٥) ولو كان صاحب النظرية النسبية شخصيا ضعيف المراس لامتثل لهذا الاقتراح وانضم إلى معسكر النظرية الذاتية. غير أن معظم النسبيين لا يفعلون ذلك. فهم يردون على صاحب النظرية الذاتية قائلين: "إننا فعلا نتفق، كما تقول، فى قضية أساسية، وهذا هو ما يفرق بيننا معا وبين صاحب النظرية الموضوعية. ومع ذلك فإن بقية نظريتك غير مقبولة فى نظرى على الإطلاق. فأنت تعتقد أن حكم القيمة لا يعدو أن يكون وصفا لمشاعر شخصية. وعلى ذلك فإن أى حكم يتساوى مع

أى حكم آخر. ويفقـد "الـذوق السـليم" معنـاه. ولكـن مـن الواضـح أن هـذا لا يحـل الإشكال. فنحن فى الواقع لا نضع جميع الأحكام على قدم المساواة عندما نقدر عملا فنيا: إذ أن بعض الناس ليسوا مؤهلـين للحكـم. إمـا لجهلـهم بـالعمل. وإمـا لقلـة درايتهم به، وإما لافتقارهم إلى التمييز اللازم لإدراك دقائقه. وهناك أشخاص آخـرون لديهم صفات الناقد الجيد التى عددها هيل. وحديثهم عن الفن حديث ثقـة. ونحـن جميعا نعرف من هم هؤلاء الناس. ونتعلـم منـهم. وإذن "فـالذوق السـليم" تعبـير لـه معناه. وإنه لمن الممتنع أن يعتقد المرء أن عبارة "لا مشـاحة فـى الأذواق" هـى الكلمـة الأخيرة فى مجال الذوق. فلست مستعدا للاعتراف بأن الشخص الـذى يحـب روايـة بوليسية ثمنها قرشان. ولا شىء غيرها. يتساوى مع ذلك الذى يقرأ شيكسبير بفـهم ويستجيب له من أعماق مشاعره.

"لقد اتهمتنى عدة مرات بأننى أقوم بعملية "إحصاء للرءوس". ولكن ليويـس يثبت بوضوح أن النظرية النسبية ليست مضطرة إلى اتخاذ موقف "إحصاء الـرءوس". وذلك إذ يقول:

"هناك أشخاص يعتمد عليهم اعتمادا خاصا فى الحكـم، لأن لديـهم تجربـة فنية عميقة، وربما كان لديهم أيضا قدر أعظم من القدرات اللازمـة للتمييـز ... وفـى استطاعة أحكام هؤلاء الأشخاص أن تصمد أمام أى عدد من الأصـوات المضـادة التـى تجمع دون تمييز، لأن الشـىء الـذى يحكـم عليـه موضوعـى، وليـس شـيئا مرتبطـا بالتجربة الخاصة، التى قد لا تكون واعية بما فيه الكفاية"[1].

تلك حجة قوية، بل ربمـا كـانت أقـوى حجـة يسـتطيع صـاحب النظريـة النسبية أن يقدمها. ولكن ها هو ذا الرد على هذه الحجة، كما يقول به جود:

"إن الخبير هو ذلك الذى يدرك ما هو خـير، ويحبـه؛ فـهو بعبـارة أخـرى ذلك الذى يفضل س على ص. وهكذا فإننا فى محاولتنا الخروج من الطريـق المسـدود الذى تؤدى إليه الذاتية الكاملة عن طريق الالتجاء إلى الخبراء، نجد أنفسنا وقد درنا فى حلقة مفرغة. فالحجة تسير الآن علـى النحـو الآتـى: علـى أى نحـو ينبغـى أن نحكم على س بأنه أرفع من ص؟ الجواب: عن طريق اتفـاق الآراء بـين ذوى الـذوق

---

(1) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٦٠.

السليم، الذين يجمعون على تفضيل س. فما هى السمات التى نعرف بها أولئك الخبراء الذين ينبغى الوثوق فى حكمهم فى إثبات أفضلية س؟ الجواب هو أن من الممكن معرفتهم نظرا إلى إجماعهم على تفضيل س"[1].

° ° °

(٦) يبدو أن بعض القائلين بالنسبية لا يتصدون لمواجهة هذا النقد أبدا. وربما كان هذا خيرا لهم، إذ أن من الجائز أن من المستحيل تقديم إجابة مرضية من خلال نظريتهم. وربما كانت الطريقة الوحيدة لمواجهة اعتراض جود هى التحول تجاه النظرية الموضعية أو النظرية الذاتية. ويعترف الأستاذ هيل بهذه المشكلة، ولكنه يدلى برأيه صريحا: "(مادام) صاحب النظرية النسبية لا يستطيع أن يقدم تعريفا نهائيا للناقد المؤهل، أو المثقف، أو الحساس، أو الخبير، فلا مفر من أن يكون موقفه مفتقرا إلى الدقة بدرجة ما "[2].

ومع ذلك، فلنعط الكلمة الأخيرة لصاحب النظرية النسبية. وعندئذ يمكنك أن تقرر إن كان قادرا على التخلص بنجاح من نقد جود.

إن صاحب النظرية النسبية يقول لجود: "إنك تتهمنى بالدوران فى حلقة مفرغة، ولكنك ترسم هذه الحلقة بطريقة أضيق مما ينبغى، وبذلك تسىء عرض نظريتى. فأنا لا أرى أن الشخص يكون خبيرا، كما تقول، لمجرد كونه يفضل أعمالا معينة على أعمال أخرى. إذ ليس يكفى أن يقتصر المرء على حب شيكسبير، أو بيتهوفن، أو ميكلانجو – وهم جميعا فنانون "ثقات" يحترمهم الجميع. بل إن المرء لا يكون له ذوق سليم إلا إذا كان يفضل أعمال هؤلاء الفنانين نتيجة لمبررات جيدة. فإذا كان يحب أعمالهم هذه دون أن تتوافر لديه معلومات عنها، أو كان عاجزا عن إدراك قدر كبير مما تنطوى عليه هذه الأعمال، فعندئذ لا تكون لديه مبررات جيدة. وهذا، على أية حال، ما كنت أقوله طوال الوقت – وهو أن مجرد الميل إلى العمل ليس كافيا. فعندما أصف أ . س . برادلى بأنه ناقد شيكسبيرى عظيم، فأنا أعنى بذلك أكثر بكثير من كونه "يفضل" شيكسبير. فالأهم من هذا التفضيل بكثير أن

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٦٧.

(٢) "النسبية مرة أخرى"، ص ٤٤٥.

برادلى يناقش شخصيات شيكسبير ببصيرة نفسية عميقة. ويبنيها إلى علاقات موضوعية وشكلية خفية داخل مسرحياته. ويصف العمق الانفعالى والعقلى لهذه المسرحيات بدقة. وما إلى ذلك. هذه التحليلات تبرر "تفضيله" لشيكسبير.

"وبالمثل. فإن المرء لا يكون غير جدير بلقب "الخبير" لمجرد كونه لا يحب أعمالا يعدها معظم الناس أعمالا جيدة. فبعض النقاد الكبار قد أصدروا أحكاما تدخل فى باب الأقلية. بل "الأقلية المخبولة". مثل انتقاد الدكتور جونسون "لـ "ليسيداس Lycidas"[1]. وحملة هانسليك Hanslick على فاجنر. وحكم ت. س . اليوت بأن "هاملت " عمل غير ناجح. هذه أحكام لا ينبغى أن نرفضها آليا. (ومجرد كوننا نستمع إليها جديا يدل على مدى احترامنا لذوى الحساسية الجمالية). فمن الواجب أن نعرف المبررات التى يقدمها هؤلاء النقاد للنتائج التى يصلون إليها، وأن نرى إن كانت مبرراتهم ملائمة للطابع الجمالى للعمل، أم أنها غير منطبقة عليه. .وقد ننتهى، كما فعل معظم النقاد اللاحقين. إلى أن مبررات جونسون لا تقوم على أساس سليم لأنه يقرأ القصيدة بطريقة غير صحيحة. ويطالبها بما ليس فى طاقتها. ولكن حتى فى هذه الحالة يظل جونسون ناقدا عظيما، وإن كان، مثل أرسطو، يخطىء أحيانا. فالمسافة، كما يقول ليويس، هى أن "ما يحكم عليه شىء موضوعى". ففى استطاعتنا أن نختبر العمل لكى نقرر إن كان إدراك الناقد يتسم بالحساسية، واتساع الفهم، والتعاطف .... الخ.

" على أننا نستطيع بالطبع أن ننتهى إلى أن ناقدا مثل جونسون قد وقع فى خطا، ويكون حكمنا هذا مبنيا على تحليلات نقاد آخرين. ولكن لا توجد هنا أيضا حلقة مفرغة، فكيف يستطيع البشر أن يكتسبوا معلومات عن القيمة الجمالية إلا عن طريق الاستفادة من جميع الآراء المستنيرة التى تستمد من التجارب والتحليلات الجمالية؟ إن أحدا لا يملك احتكار الحقيقة، كما أن أحدا لا يستطيع التنبؤ بطريقة معصومة من الخطأ. فمعرفتنا بالفن والنقاد، شأنها شأن أية معرفة أخرى، تتطور ببطء وبالتدريج. وهى تتألف من تحليلات موضوعية للعمل، ومن التفسيرات والأحكام التى يصدرها عنه نقاد مختلفون، ومن الاستجابات الجمالية للبشر خلال

---

(١) قصيدة للشعر الكبير ملتون (١٦٠٨ — ١٦٧٤)، كتبها فى عام ١٦٣٧. (المترجم)

فترة طويلة من الزمان. فليس فى العملية شىء يتم بسرعة وببساطة (كما يتصور الموضوعيون والذاتيون). ومن هذا الرصيد الذى يجمع الحقيقة، والرأى الاجتهادى، والشعور، يظهر حكم على العمل يقوم على أساس متين. وفى الوقت ذاته، وعلى النحو نفسه، نستطيع أن نتعرف على "الخبير": إذ أن ما يقوله الناقد دفاعا عن تقديره يكشف عن قدراته، ويبين أنه شخص يتسع نطاق عواطفه اتساعا كبيرا، يتميز بمعرفة واسعة، وخبرة فى الفنون، إلخ .

"وعندما يتمكن ناقد من أن يجعلنا نرى ما لم نكن نراه من قبل فى العمل الفنى، فعندئذ يكون لدينا الدليل على موضوعية إدراكه وحساسيته، غير أن أضمن برهان على أن "الذوق السليم" ليس فقط ما يتصادف أننا نحبه هو أننا كثيرا ما نعجب بتحليل الناقد، وحكمه المرتكز على مبررات قوية، وقدراته على التذوق الجمالى، حتى عندما لا نكون ميالين إلى نفس الأعمال التى يميل إليها".

* * *

هل وجدت الرد الذى يدلى به صاحب النظرية النسبية مقنعا؟ ربما كان فيه تجنب لحجة جود. وربما كانت فيه مصادرة على المطلوب. ومن الواضح أن الجدل (الديالكتيك) بين صاحب النظرية النسبية وخصومه يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية. وهو بالفعل قد استمر إلى ما لا نهاية. فمشكلات التقدير والذوق كانت، ومازالت تناقش على الدوام طوال عهود الفكر الغربى.

ولكنا نستطيع أن نتوقف عند هذا الحد، فقد اتضحت للقارىء الآن المشكلات الرئيسية فى نظرية التقدير. والواقع أن التفكير فى هذا المجال معقد ومتشابك، وهناك قدر من الصحة فى كل من النظريات الرئيسية الثلاثة. وهذا يؤدى بالقارىء إلى أن يدرك أن مشكلات هذا الفصل لا يمكن حلها بتعجل أو بطريقة مبسطة، وكل من "يحاول" حلها بسهولة، أو بصيغة تبدو مبسطة، يثبت بذلك أنه لم يفهم هذه المشكلات فهما حقيقيا على الإطلاق.

المراجــع

- هيل: اتجاهات جديدة فى علم الجمال والنقد الفنى. الجزء الثانى

Heyl: New Bearings in Esthetics and Art Criticism.

- ريدر: مرجع حديث فى علم الجمال. ص ٤٣٠ - ٤٧٩.

- فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال.ص ٣٤٠ - ٤٧٩.

- فيتس: مشكلات فى علم الجمال. ص ٦٨٣ - ٦٩٦.

- دوكاس: فسلفة الفن، الفصلان ١٤، ١٥.

- جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعى. الفصل الثامن.

- هيل، برنارد: "النزعة المطلقة عند ف. ر. ليفيس" ٢٤٩ - ٢٥٥

Heyl, Bernard: "The Absolutism of F. R. Leavis, " J. of Ae and Art Cr., vol, XIII (Dec. 1954).

- هيوم، ديفد: "فى معيار الذوق"

Hume, David: "Of the Standard of Taste" in "Essays, Moral, Political, Literary". Ed. Greene and Grose, London, Green, 1898, I) PP. 266 – 284.

- هنجرلاند، هلموت: "الإدراك، التفسير، والتقدير" (مقال).

Hungerland, Helmut :"Perception. Interpretation and Evaluation", J of Ae and Art Cr., vol X (March 1952), pp. 223 – 241.

- لى: "الإدراك والقيمة الجمالية" الفصلان الخامس والسادس.

Lee: Perception and Aesthetic Value.

- ليويس: "تحليل المعرفة والتقويم". الفصول ١٢ - ١٥.

Lewis: Analysis of Knowledge and Valuation.

- ببير، ستيفن: العمل الفنى

Pepper, Stephen: The Work of Art. (Indiana U, P., 1955).

- سانتيانا، جورج: العقل فى الفن. الفصل العاشر.

Santayana, George" Reason in Art. (N. Y., Scribners, (1946).

- فيفاس، إليزيو: "الأساس الموضوعى للنقد" فى كتاب "الخلق والكشف" ص١٩١ - ٢٠٦.

Vivas, Eliseo: "The Objective Basis of Criticism", in Creation and Discovery". N. Y., Noonday press, 1955.

أسئلــــة

١- لماذا تؤكد النظرية الموضوعية السمات الشكلية. سواء في تعريف "القيمة الجمالية" وفي "نظرية السمات المصاحبة"؟ هل السمات الشكلية أكثر ثباتا وأقل تنوعا من العناصر الأخرى للعمل الفني؟

٢- كيف تظن أن مفكرا مثل دوكاس يرد على الانتقادات التي وجهت إلى نظريته في هذا الفصل؟ وما مدى قوة هذه الانتقادات في رأيك؟

٣- هل تعد بعض الصفات، مثل "جذاب" و"سار" أقل موضوعية في معناها من صفة "جميل"؟... ناقش.

حلل كلا من العبارات الآتية، بأن تبين إلى أي مدى تنطوي على سمات موضوعية، وإلى أي مدى تعبر عن استجابات شخصية:

"هذا مربع" "الموقف يبعث على الرجاء".

"هذا أحمر" "الموقف متوتر"

"هذا السلوك غير عادل" "هذا جميل"

٤- كثيرا ما يكون الميل أو الرضاء سببا لحكم قيمة جمالي. فهل من الممكن أن تكون عبارة "أنا أحب هذا" مبررا للحكم على أي نحو؟ إن كان الأمر كذلك، ففي أي الظروف؟

٥- "النظرية النسبية قد سميت، بالتأكيد، شكلا متنكرا من أشكال النزعة الذاتية، غير أن التهمة لا أساس لها." - "هيل: مبررات الناقد The Critic's Reasons ناقش هذه العبارة.

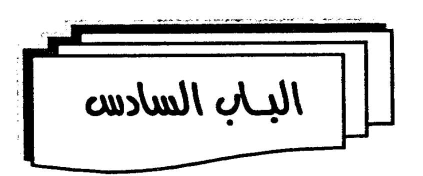
٦- " (عندما) يقول المرء إنه يعجب برينوار Renoir نظرا إلى سلاسة خطوطه، فإن المرء يعتقد أنه أوضح سبب الإعجاب برينوار. ولكن هب أن الخط السلس يبعث الضيق في نفس شخص ما؟ "بوس: مرشد للنقاد Boas: A Primer for Critics، ص ١٤٦. ما هي، في نظرك، أهمية هذا السؤال بالنسبة إلى التقدير والنقد؟

٧- أى نظريات التقدير التى نوقشت فى هذا الفصل تبدو لك أصح من غيرها؟ أم أنك تعتقد أن هناك نظرية أخرى أصح من هذه؟ دافع عن إجابتك.

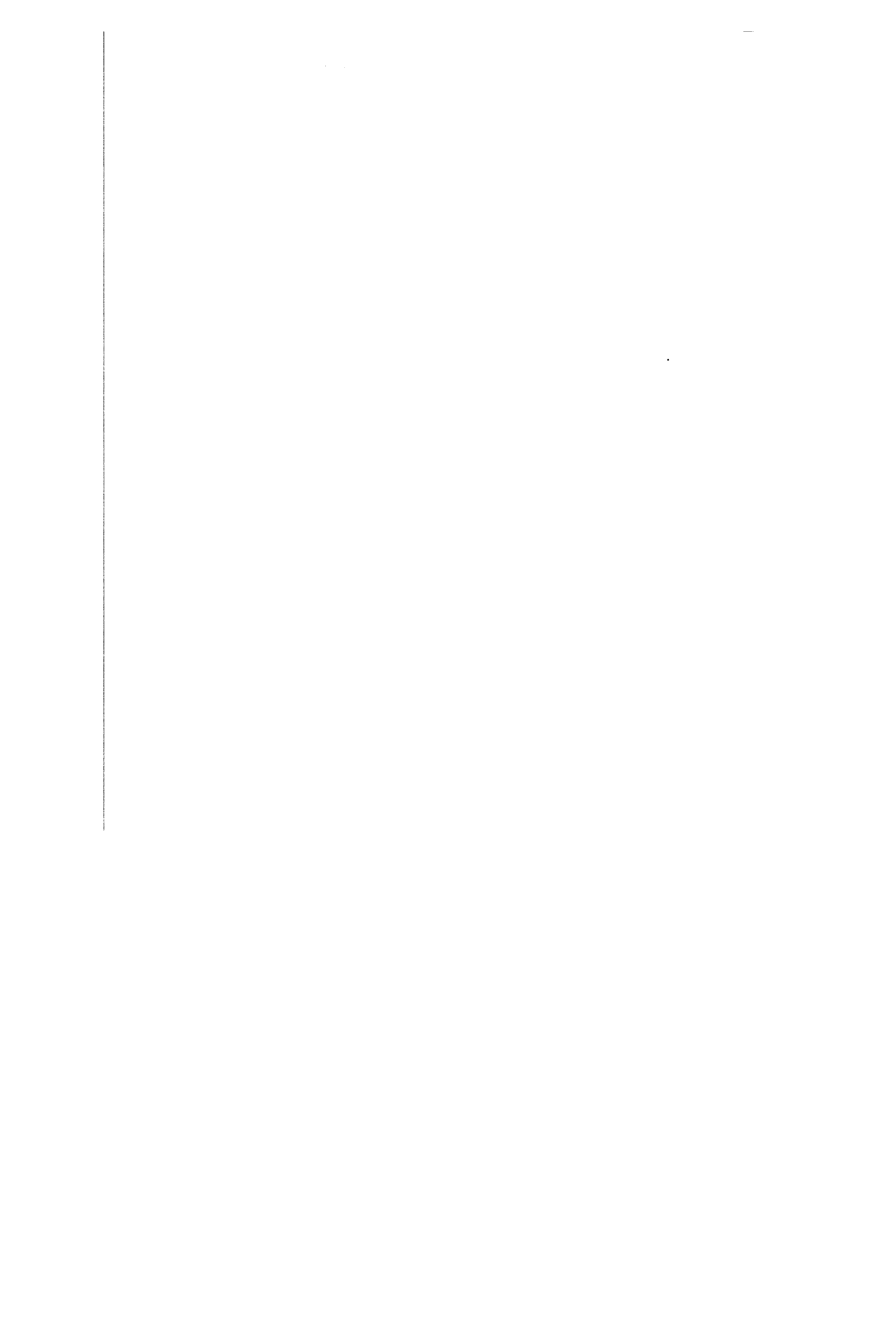
٨- "ليس الذوق السليم شيئا متعلقا بما يحبه المرء أو كيف يحبه". ناقش.

٩- ابحث فى الصحف أو المجلات عن نقدين لفيلم أو كتاب أو معرض تصوير واحد، أو لمسرحية أو حفلة موسيقية واحدة. ثم قارن بينهما من حيث المسائل الآتية: (١) ما الأسباب التى تقدم تدعيما لحكم القيمة؟ (٢) هل يختلف النقدان فيما بينهما؟ وإن كان الأمر كذلك، فبأى معنى من معانى "الاختلاف"؟
(٣) هل يعد حكم أحد الناقدين موثوقا منه أكثر من حكم الناقد الآخر؟

١٠- لماذا نستطيع، بوجه عام، أن "نتفق على ألا نتفق" حول القيم الجمالية، على حين أننا لا نستطيع ذلك فى السياسة والأخلاق؟ وما نتائج هذا بالنسبة إلى التقدير الجمالى من حيث هو عملية اجتماعية؟



النقد الفنى



الفصل السادس عشر
أنواع النقد

كنا حتى الآن نتحدث عن وظيفة واحدة فقط للنقد، وهى وظيفة الحكم أو التقدير، أى الاهتداء إلى مبررات تؤيد حكم القيمة. غير أن للنقد وظائف أخرى.

فهو يحاول أن يفسر أو يوضح العمل الفنى. فقد يفسر الناقد للقارئ الذى لا يعرف اللغة الاسكتلندية، معنى الكلمات التى وردت باللهجة المحلية فى شعر الحب عند روبرت بيرنز؛ وقد يفسر الإشارات التاريخية فى رواية؛ وقد يفسر معانى الرموز؛ وقد يتتبع البناء الشكلى ويكشف عن دلالته التعبيرية؛ وقد يصف، من خلال "تذوقه" للعمل، التأثير الذى ينبغى أن يكون لهذا العمل فى المدرك. ومن المؤكد أن إيضاح معنى العمل وبنائه من أهم أغراض النقد. بل إن بعض النقاد فى الآونة الأخيرة – كما سنرى فيما بعد – يرون أنه أهم من التقدير. وسوف أطلق على هذه الوظيفة اسم الوظيفة "التفسيرية" للنقد.

إن النقد التفسيرى ضرورى نظراً إلى طبيعة الفن ذاته. فالأعمال الفنية التى تستحق الكلام عنها تكاد كلها تكون شديدة التعقيد. وكثيراً ما يكون بناؤها الشكلى عميقاً مركباً؛ وهى فى عمومها غنية بارتباطاتها التعبيرية. وعندما نتعلم تذوق العمل، ندرك أن له قدراً كبيراً من الوضوح، ويكون تأثيره فينا مباشراً. ولكن ينبغى أولاً أن تكون لدينا معرفة وثيقة بالعمل[1]. وحتى عندئذ قد لا تكون جهودنا كافية– فمن الواجب أن نستعين بجهود النقاد. وإلا ظل العمل غامضاً غير قابل للفهم، ولم نتمكن من التجاوب معه.

ويرى الناقد المشهور "بلاكمير R.. P. Blackmur" أن النقد التفسيرى ضرورى بوجه خاص فى عصرنا هذا، صحيح أن الأدب ليس هو الفن الوحيد الذى يستعين فى موضوعاته بأوجه نشاطنا وشواغلنا فى "الحياة"، ولكنه يفعل ذلك أكثر ما يفعله أى فن آخر، ويشير بلاكمير إلى أن هذا يثير بالنسبة إلى القارئ، فى

[1] انظر من قبل القسم الثانى من الفصل الثالث.

عصرنا هذا. مشكلة خطيرة. "فعبء المعرفة الوصفية والتاريخية أثقل بكثير مما يستطيع أى رجل أو مجموعة من الرجال تحمله"[1]. ومن هنا فقد يكون القارىء مفتقراً إلى المعرفة التى يفترضها فيه الفنان. وفضلاً عن ذلك فنحن لم نعد نعيش فى حضارة مستقرة موحدة، يشترك فيها الفنان والجمهور فى المعتقدات والقيم. "فالجمهور لا يستطيع أن يجلب للعمل الفنى إلا أقل مما كان يجلبه فى ظروف الحضارة القديمة. بينما الفنان مطالب بأن يجلب له المزيد"[2]. وأصبح من العسير فهم الأعمال الأدبية التى يشهد الجميع بغموضها. بل فهم تلك التى يبدو من السهل استيعابها" فأعمال "شو" لا تقل صعوبة عن أعمال جويس. وأعمال توماس مان لا تقل صعوبة أعمال كافكا، لو أنك أمعنت النظر فيها بحق"[3].

ومن هنا فإن "العبء" الملقى على عاتق النقاد هو "صنع جسور بين المجتمع والفنون"[4]. فمن الواجب أن يشرح الناقد "ما تنطوى عليه الفنون... أى تلك القوى التى تعمل فى الفنون، والتى هى أعظم منا وتأتى من مصادر خارجة عنا. أو من ورائنا"[5].

* * *

فكيف يرتبط النقد التفسيرى بالنقد التقديرى؟

من الواضح أنهما مختلفان. فأحدهما يفسر العمل، والآخر يحكم عليه. وفضلاً عن ذلك فإن النقد التقديرى يفترض مقدماً النقد التفسيرى. وكما قال الأستاذ جرين، فإن "السؤال: ما قيمته؟ يفترض مقدماً السؤال: ما هو"؟[6].

ومع ذلك فإن العلاقة بين النقد التقديرى والنقد التفسيرى ليست على هذا القدر من البساطة. فهاتان الوظيفتان النقديتان تمتزجان وتؤثران كل فى الأخرى. ومن الواجب ألا يؤدى بنا التمييز الذى وضعناه بينهما إلى إغفال حقيقة ما يقوم به

(1) بلاكمير: "عبء على النقاد Aburden for the Critics" من كتاب "الأسد وخلية النحل"، ص٢٠٢ The Lion and the Honey comb (N. Y., Harcout, Brace, 1955).

(2) المرجع نفسه، ص٢٠٦.

(3) المرجع نفسه، ص ٢٠٥.

(4) المرجع نفسه، ص ٢٠٦.

(5) المرجع نفسه، ص ٢١٠ – ٢١١.

(6) المرجع المذكور من قبل، ص ٣٧١.

النقاد بالفعل. فلو قلنا إن الناقد يبدأ أولاً بالإجابة عن السؤال "ما هو"؟ ثم ينتقل إلى "ما قيمته"؟ لكان في هذا تشويه لما يحدث فعلاً في مجال النقد.

إن التفسير لا يحدث في فراغ، بل إنه يندمج بسهولة في التقدير. فعندما نقول ما "هو" العمل، نكون أيضاً قد حددنا، بطريق مباشر أو غير مباشر، رأينا في العمل من حيث هو موضوع جمالي. وبذلك نكن قد وصفنا نوع القيمة التي تكون للعمل بالنسبة إلى المشاهد، ودرجة هذه القيمة. والواقع أن القليل، نسبياً، من النقد التفسيري هو "المتحرر من القيمة". ومعظم الألفاظ التي نستخدمها في وصف "ما هو عليه" لها معان مرتبطة "بما هو جدير به". فلنفرض أننا نصف قطعة من الموسيقى بأنها "خفيفة"، أو – في الطرف الآخر – "عميقة". أو لنفرض أن ناقداً يقول "هذا العمل ليس تراجيدياً، وإنما هو مجرد ميلودراما". مثل هذه الألفاظ تقوم بمهمة "الوصف"، ولكنها أيضاً تقويمية ضمنياً.

لهذا كان كثير من النقاد لا يقدّمون تقديراً صريحاً، واضحاً، للعمل، إذ أنهم ليسوا مضطرين إلى ذلك، بل إن ما يقولونه عن العمل يعبر عن رأى الناقد بطريقة أدق كثيراً مما يستطيعه الحكم: "هذا جميل". ويقول الناقد الكبير ماثيو آرنولد عن المهمة الرئيسية للنقد هي نشر المعرفة. أما التقدير، كما يقول فيجوز "أن يأتى في ركابه – ولكن بطريقة غير ملموسة، وفى المرتبة الثانية .. بوصفه نوعاً من الرفيق أو المرشد، لا بوصفه مشرعاً مجرداً"[1].

وعلى العكس من ذلك فإن إحساس الناقد بالقيم يؤثر عادة في تفسيراته. فهو يُقبل على العمل بمعتقدات تتعلق بما ينبغى أن "يستخلصه" من هذا النوع من العمل؛ وهذه المعتقدات تحدد ما سيبحث عنه في العمل، وبالتالى كيف سيقرؤه. وتؤدى به ميوله المزاجية والانفعالية إلى أن يرى في العمل أشياء يتجه غيره من النقاد إلى تجاهلها أو تفسيرها على نحو مختلف.

إن العمل الفنى مشحون بالقيم. ومن هنا فإننا عندما نتحدث عنه، تتداخل المسائل الواقعية والتقويمية. وهذا يتجلى في كل قطعة من الكتابة النقدية تقريباً.

---

(1) "وظيفة النقد فى العصر الحاضر "The Function of Critsim at the Present Time
"فى" مقالات أدبية ونقدية" ص ٢٤ .Essys, Literay and Critical (London, Dent)

ومع ذلك فإن التمييز بين النقد التقدير والنقد التفسيرى هو تمييز هام، إذ أن لهما - على الرغم من تلازمهما، أغراضاً مختلفة كل الاختلاف. وسوف نرى فى هذا الفصل فيما بعد ما يترتب على تجاهل التمييز بينهما من خلط.

• • •

إن من الممكن القيام بالتقدير والتفسير على أنحاء كثيرة متباينة. وسوف ندرس فيما بعد فى هذا الفصل بعضاً من الأنواع الرئيسية للنقد، يستخدم كل منها مناهج متميزة. هذه الأنواع تنبهنا إلى جوانب متباينة من الفن. فبعضها يؤكد أصول العمل. أى عملية الخلق، والمجتمع الذى كان يعيش فيه الفنان؛ وبعضها الآخر يهتم أساساً بتأثيرات العمل فى الشخص الذى يدركه، وغيرها يركز اهتمامها كله فى البناء الباطن للعمل.

إننا نستطيع أن نتعلم من كل نوع من النقد. ولكن من الواجب أن نشترط على كل من هذه الأنواع أن يستخدم معايير للتقدير يمكن استخدامها عملياً، وأن يبقى على العمل الفنى، فى تفسيره له، ضوءاً وضاحاً.

١-النقد بواسطة "القواعد" :

لابد لتقدير العمل الفنى من معايير للقيمة. فإذا لم يكن الناقد يكتفى بوصف مشاعره فحسب، فلا بد له من فحص خصائص العمل ذاته. غير أنه لا يستطيع أن يدافع عن تقديره إلا إذا استطاع أن يثبت كيف تؤدى هذه الخصائص إلى جعل العمل جيداً، وبأى الدرجات تؤدى إلى ذلك – وإذن فلا بد أن يكون لديه معيار يعرف به الجودة الفنية ويقيسها. هذا المعيار قد يكون هو "مشابهة الواقع" أو "النبل الأخلاقى" أو "القوة الانفعالية". وبدون هذه المعايير، لا يستطيع أن يدعم حكمه؛ وبدونها أيضاً لا نستطيع نحن أن نفهم السبب فى إصداره هذا الحكم.

هذه المعايير تبين، بوجه عام، إن كان العمل جيداً "فى نوعه". فهى تقيس القيمة، لا فى العمل المحدد فحسب، بل أيضاً فى أعمال أخرى مشابهة له. فنحن نرى أنه عندما تسمى المسرحية "تراجيديا" أو "كوميديا"، فلابد أن تتوافر فيها صفات شكلية وتعبيرية معينة، يتميز بها ذلك النوع الأدبى. وعندما يصنع نحات تمثالاً لغرض اجتماعى معين، مثل تخليد ذكرى حادث تاريخى، فلا بد أن يكون

عمله مرتبطاً بالتراث الاجتماعي، وأن يسهل تذوقه على كل أفراد المجتمع، وهكذا. وبالمثل توجد معايير للصوناتا أو "الفوجة" المحكمة البناء.

غير أن كل شيء، في نقد عمل بعينه، يتوقف على طريقة تطبيق هذه المعايير. فإذا طُبقت بطريقة جاهلة، بطل النقد التقديري، وطاش النقد التفسيري عن هدفه.

• • •

كان النقد "الكلاسيكي الجديد neoclassical" في القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، متمسكا بالتقاليد والشكليات إلى حد بعيد. وكان هذا النقد، كما يدل عليه اسمه، يتخذ من العصر اليوناني الرومان القديم "أنموذجا" لكل فن، سواء في الأدب وفي الفنون البصرية. وقد وضع قادة هذه الحركة، ولا سيما بوالو Boileau (١٦٣٦ – ١٧١١) قواعد مفصلة لتقدير الفن. وكان يظن أن هذه القواعد تصدق على نحو شامل، لأنها كانت ترتكز على سلطة الفيلسوف أرسطو والشاعر هوراس. وعلى هذا الأساس لم تكن الكلاسيكية الجديدة تشجع التجديد والتجريب في الفن.

ولقد كان نقاد الكلاسيكية الجديدة يصنفون الأعمال الأدبية والتصوير إلى أنواع أو أنماط: ففي الشعر مثلا، نجد وصف الطبيعة، والرثاء، والسونيت Sonnet. ووضعت قواعد ثابتة تقيس جودة الأعمال التي تنتمي إلى نوع معين. أولى هذه القواعد هي ضرورة احترام الفوارق بين الأنماط الفنية. فلابد أن يكون العمل "خالصا" بمعنى أن يتسم بوحدة الروح والأسلوب، وألا يخلط بين الأنواع الأدبية. وتلي ذلك قواعد لكل نمط معين، مثال ذلك أن أحد نقاد الكلاسيكية المحدثة اشترط أن تشيع روح العقيدة المسيحية في "الشعر البطولي"، وأكد أن "البطل ينبغي أن يكون شخصية تقية أخلاقية" والحوادث ينبغي أن تكون "نبيلة وقورا"[1]. وهذا بطبيعة الحال مثل من أمثلة نظرية محاكاة المثل الأعلى[2]. كذلك كانت الحركة

---

(١) جورج سانتسبري: تاريخ النقد والذوق الأدبي في أوربا. الجزء الثاني، ص ٩٠ – ٩١.
George Saintsbury: A History of Criticism and Literary Taste in Europe (Edinburgh, Blackwood, 1902).

(٢) أنظر من قبل القسم الثالث من الفصل الخامس.

الكلاسيكية الجديدة تأخذ بنظرية محاكاة "الماهية"[1]. ومن هنا وضعت القاعدة التي تقول إن جميع الشخصيات الروائية ينبغي أن تكون من "نمط" محدد المعالم، وأن من الواجب أن تسلك بطريقة متسقة وفقاً هذا النمط. وينبغي ألا تكشف عن سلوك غير مألوف، أو تعبر عن نزوات شخصية.

ولعل أشهر القواعد الكلاسيكية الجديدة هي "الوحدات الدرامية" الثلاث. وقد عبر كاستلفترو Castelvetro (١٥٧٠) عن هذه القواعد، مرتكزا فيها على سلطة أرسطو. فرأى أن من الضروري وجود وحدة للزمان والمكان في الدراما، أي أن المنظر في الدراما ينبغي ألا ينتقل من مكان إلى الآخر. كما أن الزمان الذي تدور فيه الأحداث ينبغي أن يكون متصلاً. وبعبارة أخرى فإن هذه القواعد تحظر وقوع الفصل الثاني – كما في المسرحية الحديثة – "بعد خمس سنوات"، أو في مكان مختلف تماماً عن مكان الفصل الأول. ولو احترمت وحدتا الزمان والمكان، لكان من الضروري، في رأي كاستلفترو، أن تترتب عليها وحدة الحوادث. ذلك لأن أحداث المسرحية ينبغي، عندئذ، أن تكون متصلة ومترابطة. وهذه الوحدات – وحدة الزمان، والمكان والحدث – ظلت تسود قدراً كبيراً من الدراما الأوروبية طوال ما يزيد على قرنين من الزمان.

ومن الجدير بالملاحظ أن هذه "الوحدات الثلاث" التي يفترض أنها مستمدة من أرسطو، لا توجد عند أرسطو. فهو لا يؤكد إلا واحدة منها، هي وحدة الحدث التي يعدها كاستلفترو ثانوية، ولقد أكد أرسطو، كما رأينا من قبل، أن من الضروري وجود ارتباط وثيق بين أحداث المسرحية، يؤدي آخر الأمر إلى الذروة. وهو لا يتحدث عن الزمان إلا في فقرة واحدة، وعندئذ يتحدث عنه بإيجاز، إذ يقول: "إن التراجيديا تحاول أن تقتصر، بقدر الإمكان، على دورة واحدة للشمس"[2]. أما وحدة المكان فلم يرد لها أي ذكر عند أرسطو.

* * *

(١) انظر من قبل القسم الخامس من الفصل الخامس.

(٢) المرجع المذكور من قبل،المجلد الخامس، ص٨.

على أن ما يهمنا فى هذا المجال ليس تاريخ هذه القواعد. بل إننا نود أن نرى ما هو نوع النقد الفنى الذى يترتب على تطبيق هذه القواعد. ومن المفيد لهذا الغرض أن نبحث أولا حالة ناقد ضئيل الأهمية نسبيا. من نقاد الحركة الكلاسيكية المحدثة. ذلك لأن الناقد الهزيل يكشف عن نقاط الضعف الكامنة فى مذهب نقدى معين على نحو أفضل مما يكشف عن هل ناقد استطاع بذكائه وحساسيته أن يتغلب على نقاط الضعف هذه. والناقد الذى سنختاره ناقد هزيل حقا، بل لقد وصف بأنه "أسوأ ناقد عرفته البشرية"[1].

حاول توماس ريمر Thomas Rymer. الذى عاش فى أواخر القرن السابع عشر، أن يجعل نقده مرتكزا على كتاب الشعر لأرسطو. فتحدث عن "أعظم الشعراء الإنجليز ... الذين كانوا غير موفقين ... نتيجة لجهلهم بتلك القواعد والقوانين الأساسية التى وضعها أرسطو، أو تجاهلهم لها"[2]. وقد استخدام ريمر هذه القواعد، كما فهمها، فى نقد شيكسبير. وهكذا طبق قاعدة "النمط" النفسى – وهى الصيغة التى عبرت بها الحركة الكلاسيكية الجديدة عن فكرة "الشمول" عند أرسطو– على "عطيل". فهاجم المسرحية هجوما كان عنيفا أشد العنف، لأن هذه القاعدة لا تلتزم طوالها. ذلك لأن شيكسبير جعل ياجو كذابا. غير أن هذا لا "يتمشى مع النمط"، إذ أن ياجو جندى، والجنود دائما "قلوبهم مفتوحة، صرحاء، بسطاء فى معاملاتهم". وبالمثل فقد كان من المستحيل أن تحب ديدمونة رجلا أسود، كما كان من المستحيل أن يكون عطيل قائدا فى البندقية، وهكذا. وفضلا عن ذلك فإن شيكسبير يخرق قاعدة "نقاء النمط"، لأنه يدخل "ترويجا هزليا" وسط التراجيديا. ومن الواضح أنه لا يحترم "الوحدات الدرامية"، أى أن الأحداث تنتقل من مكان إلى آخر. لهذه الأسباب كلها، انتهى ريمر إلى أن شيكسبير، حين كتب التراجيديا، "يبدو بعيدا عن مستواه تماما؛ فذهنه معوج، وهو يهذى ويشطح دون أى ترابط"[3]. (عرض ريمر نقده هذا فى كتاب اسمه "نظرة قصيرة إلى التراجيديا"، وهو اسم على مسمى بحق)!

---

(١) قارن سانتسبرى،المرجع المذكور من قبل، ص ٩٣١؛ قارن أيضا ص٣٩٧.

(٢) مقتبس من مقدمة "نام Nahm" لكتاب أرسطو المذكور من قبل، ص ١٠ من المقدمة

(٣) اقتبسه ماكس جراف فى كتابه: "المؤلف الموسيقى والناقد" ص ٢٩١.

ولكى ندرك الأخطاء التى ارتكبها ريمر، ننتقل إلى الكلام عن شخصيات أخرى عظيمة فى مجال النقد خلال الحركة الكلاسيكية الجديدة.

كتب جون درايدن J. Dryden هذه الملحوظة على جلدة كتاب من تأليف ريمر: "لا يكفى أن أرسطو قال ذلك، لأن أرسطو استمد نماذج التراجيديا عنده من سوفوكليس ويوريبيدس؛ ولو كان قد شاهد تراجيدياتنا الحالية، لكان من الجائز أن يغير رأيه". فلماذا تعد هذه الملاحظة عميقة إلى حد بعيد؟ لأنها أولاً احتجاج على الخضوع للسلطة فى النقد – "لا يكفى ..الخ". ولهذا الاحتجاج أهمية عظمى فى عصر كان يسعى إلى تبرير معايير القيم لديه عن طريق الإهابة بالعصر القديم. ولكن الأهم من ذلك أن درايدن يرى أن الأرسططالية ليست لها إلا صحة محدودة. فلا يمكن تطبيقها بطريقة صحيحة على التراجيديات الحديثة. وهنا يقول درايدن ضمناً إن الناقد ينبغى أن يعترف بالطبيعة المتميزة للعمل الفنى، قبل أن يطبق قواعده. فمعايير التقدير ينبغى أن تكون ملائمة للعمل.

وقد سار ألكسندر بوب A. Pope، خليفة درايدن العظيم، بهذه الحجة خطوات أخرى فى كتابه "دراسة فى النقد Essay on Criticism" (١٧١١). وكان بوب يسير، إلى حد بعيد، التيار الرئيسى للنقد الكلاسيكى الجديد. فهو ينظر إلى "الطبيعة" على أنها "مصدر الفن، ومعياره. وغايته"[1]. وهو يؤمن "بتلك القواعد التى اكتشفت منذ القدم، ولم تُستحدث". ومع ذلك فإن بوب يؤكد أن من الضرورى عدم إطاعة هذه القواعد بطريقة متحجرة عمياء، بل إن من الممكن خرقها، إذا دعت الحال.

فمن الممكن كسر هذه القواعد، إذا ترتب على ذلك وصول العمل "إلى شغاف القلب، وبلوغه غايته كاملة". ولقد كان ريمر يحكم على العمل دون بحث تأثيره فى القارىء. أما بالنسبة إلى بوب، فإن "الغاية" الجمالية للعمل هى التى تهمنا. فالعمل يكون قد حقق هدفه عندما "تبعث سورة الانفعال الحرارة فى الذهن". وفضلاً عن ذلك فإن ريمر لم يكن يحكم، فى تطبيقه لقواعد "النمط"، و"الوحدة"، الخ، إلا على أجزاء من العمل. وهو يبحث فى هذه الأجزاء – مثل طريقة تصوير

(١) يلاحظ أن هذه الاقتباسات من بوب هى فى الأصل أبيات شعرية، أو أجزاء من أبيات. (المترجم)

الشخصيات، والقالب. إلخ - منفصلة. غير أن من المحال الحكم على جودة الأجزاء أو رداءتها بطريقة واعية إلا إذا فهمنا كيف تؤدى وظيفتها داخل العمل بأسره. وهكذا يقول بوب إن من واجبنا أن نبحث فى "القوة المشتركة والنتيجة الكاملة للكل".

على أنه ربما كان أفدح عيوب ريمر هو افتقاره إلى "التعاطف" الجمالى. فهو لا يحاول تذوق المسرحية على ما هى عليه. وهو لا يبذل جهداً لقبولها والتجاوب معها بوصفها عملاً فنياً متميزاً. فهو يغمض عينيه عن قيمها، ويحاول أن يحشر العمل قسراً فى القالب المحدد مقدماً القواعد. ويحمل عليه لأنه لا يدخل فى هذا القالب. أما بوب فيؤكد ضرورة قراءتنا للشعر بتعاطف، أو أننا - على حد تعبيره - ينبغى أن نقرأ الشعر "بنفس الروح التى كتب بها مؤلفه". وهكذا فإن ناقداً حديثاً يقول عن زواج ديدمونه من عطيل، وهو الزواج الذى حمل عليه. ريمر، إنه "ليس أمراً منافياً لطبيعة الشخصيات، وإنما هو غير مألوف وغريب إلى أبعد حد ولكن كان المقصود منه أن يكون كذلك"[1].

إن بوب يذكرنا بما نسيه ريمر، فلا بد أن يُقرأ العمل ويقدّر بطريقة جمالية. ولهذا السبب أكد بوب أهمية التأثير الجمالى أو "الغاية"، ولهذا أيضاً ركز اهتمامه على العمل الكامل - إذ أن الإدراك الجمالى يدرك العمل من حيث هو وحدة، ولا يحلله إلى أجزاء، ولهذا - أخيراً - حث النقاد على أن يراعوا دائماً مقصد الفنان.

وفى مرحلة متأخرة من القرن الثامن عشر، شن الدكتور جونسون حملة تفصيلية عنيفة على النقد بواسطة القواعد. ولقد كان هو ذاته، مثل بوب، لا يزال ملتزماً بتراث الحركة الكلاسيكية الجديدة. غير أن جونسون فضح عيوب هذه الحركة بطريقة كانت فعالة إلى حد أنها سددت ضربة قاصمة إلى هذا التراث، وأصبح من الواضح، فى نهاية القرن، أن هذه الحركة، كانت متجهة إلى الاضمحلال.

---

[1] برادلى: التراجيديا الشكسبيرية، ص ٧١.

والأهم من ذلك كله أن جونسون يميز، بدقة ووضوح، "بين ما استقر لأنه صحيح، وما هو صحيح لمجرد كونه قد استقر"[1]. فما الذى يبرر القواعد، التى تُملى على الفنان وعلى عمله؟ لقد كانت[2]. هذه القواعد تعد، تقليدياً، ذات صحة أزلية. غير أن ذلك أضفى عليها سلطة لا تملكها بالفعل. "إذ يتضح، بعد اختبار القواعد الموروثة... أنها أوامر اعتباطية لأشخاص جعلوا من أنفسهم مشرعين، ولم يمنحهم هذه السلطة أحد... وبعد ذلك حظرت كل التجارب الجديدة للقريحة الفنية بقانون ساعد الخمول والجبن على قبوله بسهولة"[3]. وهكذا ترى أن جونسون لم يقتصر على تحدى القواعد، بل إنه أدانها، على أساس أنها تخنق كل اتجاه إلى التجديد فى الفن.

ولقد رأينا كيف التجأ ريمر إلى القواعد فى نقده لتراجيديات شيكسبير. أما جونسون، فإنه يوجه إليه لوماً عنيفاً.

فهو، مثل بوب، يهيب بالتأثير الجمالى للعمل. فشيكسبير "لا يخفق أبداً فى بلوغ هدفه؛ فهو قادر على أن يجعلنا. نضحك أو نبكى أو نجلس صامتين فى توقع هادىء حسبما يشاء"[4]. كذلك فإن. جونسون يؤكد، مثل بوب، أن الناقد ينبغى أن يبحث فيما يحاول الفنان أن يحققه. "فعندما تُفهم خطة شيكسبير، تختفى على الفور معظم انتقادات ريمر وفولتير"[5]. وعندئذ يتضح أن القواعد سخيفة لا صلة لها بالموضوع. "إن شيكسبير لم يعبأ بوحدتى. الزمان والمكان"[6]. ومع ذلك فلو شئنا أن تُستخدم الوحدتان فى التقدير الفنى، فعلينا أن نضع نصب أعيننا طبيعة الإدراك الجمالى. فالمتفرج يدرك أن المسرحية "إيهام" وهو يعلم أنه مطالب بأن يتخيل نفسه فى مصر مثلاً. ومن المؤكد أن "من يتخيل هذا يستطيع أن

---

(١) أنظر من قبل ص (١٢١) وما يليها.

(٢) "النثر والشعر عند جونسون Johnson, Prose and Poetry:" ص ٢٤٧ "ذى رامبلر The Ramber العدد ١٥٦.

(٣) The Rambler، العدد ١٥٨، ص ٢٧٣

(London, Bohn, 1850)

(٤) "مدخل إلى شكسبير Intr.to Shakespeare فى : "النثر والشعر عند جونسون" ص٤٩٥.

(٥) المرجع نفسه، ص ٤٩٦.

(٦) المرجع نفس، ص ٥٠١.

يتخيل المزيد. وعلى ذلك فإن تغيير المكان الدرامى[1]. ليس عيبا، لأنه لا يقلل من الاهتمام الجمالى. وكذلك الحال بالنسبة إلى الزمان: "فمن يستطيع أن يمد ثلاث ساعات إلى اثنتى عشرة أو أربع وعشرين ساعة. يستطيع[2]. بنفس السهولة أن يتخيل عددا أكبر". على أن إحدى الوحدات الثلاث موجودة بالفعل عند شيكسبير. وهى بعينها الوحدة التى كان أرسطو يؤكدها: "فالحدث الواحد يرتبط بالآخر. والنتيجة تتلو بتعاقب سلس"[3]. كما أن من الواجب ألا يلام شيكسبير على مزجه بين التراجيديا والكوميديا. فامتزاج "الفرحة والأسى" أمر "طبيعى" فى الحياة البشرية، وهو بدوره يزيد من الفعالية الدرامية للمسرحية.

* * *

فما هى النتائج التى يمكننا استخلاصها من هذه المناقشة؟

من المؤكد أن هذه النتائج ليست هى أن النقاد ينبغى أن يستغنوا تماما عن القواعد. فلا بد أن تكون لدينا معايير لما هو جيد وما هو ردىء إذا شئنا أن نقوم بأى تقدير للفن، كذلك فليس المقصود من مناقشتنا أن قواعد الحركة الكلاسيكية الجديدة هى، ببساطة، قواعد مخرفة. فلو كانت كذلك، لما ظلت سائدة فى ميدان النقد خلال تلك الفترة الطويلة. وإنما الأصح أن لكل من هذه القواعد أهمية معينة. "فالوحدات الدرامية" تؤكد أهمية التركيز والتكثيف الدرامى. ذلك لأن اهتمام المشاهد كثيرا ما يتشتت عندما تكون هناك تغيرات كثيرة فى الزمان والمكان، وعندما لا تكون أحداث المسرحية مترابطة بعضها مع البعض. وقاعدة "نقاء النمط" تذكرنا بأن الخلط بين عدة أساليب واتجاهات كثيرا ما يحدث تخلخلا فى العمل الفنى. وأخيرا فإن قاعدة "النمط" النفسى مستمدة من نظرية "الماهية"، وهى من أدق النظريات الفنية وأهمها.

وإذن، فليس عيب النقد الذى كان يوجهه ريمر هو مجرد استخدامه لقواعد، أو استخدامه لقواعد الحركة الكلاسيكية الجديدة. بل إن العيب هو أن القواعد تطبق بطريقة آلية عمياء. ومن ثم الناقد يكون عاجزا، نتيجة لاتباع هذا

(١) المرجع نفسه، ص ٥٠٢.

(٢) The Rambler العدد ١٥٦.

(٣) "مدخل إلى شكسبير"، فى المرجع المذكور من قبل، ص ٥٠٠.

المنهج، عن تذوق قيمة العمل، ويطيش نقده: سواء أكان تقديريا أم تفسيريا، عن الهدف تماما.

وعلى الرغم من أن بوب وجونسون لم يستخدما هذه الألفاظ، فإنهما كشفا بوضوح عن أن المعايير ينبغى أن تكون ملائمة من الوجهة الجمالية. فقبل أن يتمكن الناقد من الحكم على العمل، ينبغى أن يكون لديه إحساس بما يحاول العمل أن يحققه فى تجربة القارىء. وما لم يفهم الناقد "غاية" العمل ويحترمها، فإنه يسىء تفسير "الوسائل" والحكم عليها.

ويترتب على ذلك أن النقد ينبغى أن يبدأ على الدوام باستجابة جمالية يشعر بها الناقد. وربما لم يمكن الوصف الصحيح لريمر هو أن إدراكه الجمالى باطل، وإنما هو أنه لم يدرك المسرحية جماليا على الإطلاق. ولو كان قد أدركها جماليا، لكان من الجائز أن يشعر بقوة العمل، ولكان أكثر ترددا فى تطبيق قواعده. "فالغاية" الجمالية، التى ينبغى أن تحكم العملية النقدية بأسرها، لا يمكن أن تتكشف إلا للإدراك الجمالى.

ولقد كان ريمر واثقا من نفسه إلى هذا الحد الكبير، فى إصداره لأحكامه الباطلة، لأنه كان يعتقد أنه يستند إلى سلطة التراث. وإذن فها هنا درس آخر ينبغى أن نتعلمه بالنسبة إلى النقد، هو أن الناقد ينبغى أن يظل متيقظا للتجديد فى الفن، وينبغى أن يكون على استعداد للتخلى عن المعايير التقليدية عندما لا تكون صالحة للحكم على أعمال جديدة مختلفة. وهذه فى الواقع نتيجة للمبدأ القائل إن علينا أن نحترم الفردانية الجمالية لكل عمل. والواقع أن كثيرا من تجاربنا الجمالية إنما هى توتر بين التراث والتجديد. ولقد كان ريمر المسكين واقعا فى قبضة التراث. غير أن كلا منا ينمى فى نفسه عادات إدراكية، نتيجة لجربته مع الفن خلال فترة طويلة من الزمان. هذه العادات ينبغى ألا تكون جامدة متحجرة. "فكل شعر جيد تقريبا يبعث فى النفس الاضطراب، خلال لحظة على الأقل، عندما نراه لأول مرة على ما هو عليه، ولا بد من التخلى عن عادة معينة أثيرة لدينا إذا ما شئنا أن نتابعه"[1]. ولكن يكون حكم الناقد ملائما من الوجهة الجمالية إلا إذا كان على استعداد

---

(1) رتشاردز: النقد العلمى،ص ٢٥٤.

للتخلي عن المعايير القديمة إذا دعا الأمر. فذهن الناقد الجيد وذوقه مرن قابل للتشكل.

٢- النقد السياقى :

يشمل "سياق" العمل الفنى الظروف التى ظهر فيها العمل. وتأثيراته فى المجتمع. ويشمل بوجه عام جميع العلاقات والعلاقات المتبادلة بين العمل وبين الأشياء الأخرى، باستثناء حياته الجمالية. فالإدراك الجمالى يتركز على العمل مأخوذا على حدة. غير أن العمل. إذا ما نظر إليه بطريقة غير جمالية. كان يوجد فى سياق. فقد ابتدعه إنسان كانت له سمات نفسية معينة. وكان هذا الإنسان يعيش فى مجتمع لا بد أن نظمه وقيمه أثرت فى تفكيره وكيانه. وكانت له انتماءات سياسية واقتصادية وعنصرية. وفضلا عن ذلك فإن العمل، بمجرد أن ينشر أو يعرض، تكون له تأثيرات فى الحياة الشخصية والاجتماعية. وللعمل تأثير أخلاقى. كما أكد أفلاطون وتولستوى. فمن الممكن استخدامه لأغراض الإصلاح الاجتماعى؛ ومن الممكن أن يغير تفكير جمهوره واتجاهاته.

والنقد السياقى Contextual هو ذلك النوع من النقد الذى يبحث فى السياق التاريخى، والاجتماعى، والنفسى، للفن[1].

• • •

هذا النوع من النقد، فى صوره المختلفة، يكاد يكون قديما قدم النقد الفنى ذاته. فبعض الأعمال الفنية نواتج اجتماعية واضحة، لأنها تجسد معتقدات حضارة الفنان ورموزها، وتعكس سمات العنصر الذى ينتمى إليه. وقد ظلت هذه الأعمال، منذ أيام اليونانيين، تدرس فى صلتها بالمجتمع. كذلك فإن تاريخ حياة الفنان، فى الفنون البصرية والأدب على الأقل، هو موضوع الاهتمام منذ القرن السادس عشر. كما أن التحليل التاريخى للأدب يظهر منذ بداية القرن الثامن عشر[2].

---

(١) قارن ويليك ووارين : نظرية الأدب، ص٦٧ وما يليها.
René Wellek and Austin Warren : Theory of Literature . (N.Y., Harcourt, Brace, 1949).

(٢) أدموند ولسون : "التفسير التاريخى للأدب، فى كتاب "مقصد الناقد The Intent of the Critic" ص٤٣ - ٤٥.

غير أن النقد السياقى لم يمارس أبدا بذلك النطاق الواسع، والنجاح، اللذين مورس بهما فى الأعوام المائة الأخيرة. بل إن ظهور النقد السياقى ونموه قد يكون أبرز تطور فى تاريخ النقد منذ منتصف القرن التاسع عشر. وقد تمكن السياقيون عن طريق استخدام مفاهيم وأساليب جديدة فى التحليل، من الإتيان بقدر ضخم من المعلومات عن الفن، وطبقوا مناهجهم على الفن الكلاسيكى، فضلا عن المعاصر، وألقوا الضوء على وقائع لم يسمع بها أحد من قبل. ففى الماضى كان الفن يعد نتاجا "للجنون" أو "الإلهام". ومن هنا كان الفن يعد بمنأى عن الدراسة الواقعية. أما النقاد السياقيون فينظرون إلى الفن على أنه ظاهرة تجريبية ضمن ظواهر أخرى. فمن الممكن أن يدرس كما تدرس الظواهر الفيزيائية أو التاريخ البشرى أو النشاط الاقتصادى. ويدل النجاح الذى أحرزته أبحاثهم على صحة موقفهم، فالنقد السياقى فى الأعوام المائة الأخيرة هو، فى ذاته، واحد من أعظم المنجزات العقلية.

ولن يتسع المقام هنا إلا لعرض موجز للأسباب الرئيسية التى أدت إلى ظهور النقد السياقى ونموه.

ففكرة السياق ذاتها من أقوى أفكار القرن التاسع تأصلا وأعظمها تأثيرا. والمقصود بها هو أن الشيء لا يمكن أن يفهم منعزلا، وإنما يفهم فقط بدارسة أسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة. هذه الفكرة الغنية الحافلة بالنتائج تحفز على البحث فى ميادين متعددة، ضمنها ميدان النقد الفنى، والواقع أن القرن التاسع عشر كان، إلى حد بعيد، ذا إتجاه تاريخى، وكثير من مفكريه وعلمائه البارزين كانوا يدرسون وقائع أبحاثهم بالطريقة المنشئية (genetically)، أى من خلال أصولها.

وهناك سبب آخر أكثر تخصصا، أدى إلى ظهور السياقية فى ميدان النقد الفنى على التخصيص. فقد كان كثير من مفكرى القرن التاسع عشر يريدون أن يجعلوا النقد "علميا". ذلك لأنهم كانوا، من جهة معجبين بدقة العلوم الطبيعية ويقينها. وكانت الحركة المسماة "بالوضعية" تشيد بالعلم بوصفه أرفع منجزات العقل البشرى. ومن جهة أخرى فقد راعتهم ذاتية الأحكام النقدية، وهى الذاتية التى بدت ميئوسا منها، كما راعتهم الخلافات التى لا تنتهى بين النقاد. ولو أمكن

دراسة الفن علميا. أى سياقيا. فربما أصبح التقدير بدوره. عندئذ. علميا فى نهاية الأمر.

وفى الوقت ذاته كان يجرى تطور عقلى يبشر بتحقيق هذا الأمل. فالعلوم الاجتماعية، ولا سيما علم الاجتماع والأنثروبولوجيا الحضارية والاقتصاد وعلم النفس. كانت عندئذ فى صعود، وكانت تستكشف السلوك الفردى والمجتمع بطريقة علمية. وتحرز فى ذلك نجاحا مذهلا فى بعض الأحيان. فقد درست ظواهر. كالعمليات العقلية. كانت تظن غامضة. وظواهر أخرى كالدين بوصفه نظاما اجتماعيا. كانت تعد محرمة. فلم لا يدرس الفن على النحو نفسه؟

ومازالت هذه الدوافع التى تشجع على النقد السياقى حية إلى حد بعيد فى أيامنا هذه، بحيث يأخذ الباحثون المعاصرون على عاتقهم تلك المهمة التى تطلع إليها المفكرون منذ قرن من الزمان.

وسوف ندرس فى هذا القسم بعض المدارس الكبرى للنقد السياقى.

* * *

يعد كارل ماركس أبا لمدرسة معينة من مدارس النقد السياقى. غير أن تفكيره قوة كبرى فى تطوير النقد السياقى بوجه عام. ذلك لأن ماركس من الشخصيات الكبرى فى الحركة التى اتجهت إلى دراسة جميع النظم فى المجتمع، وضمنها الفن بطريقة علمية.

والمجتمع، فى رأى ماركس، ليس مجموعة متباينة من النظم — أعنى الحكومة والتعليم، والحياة العائلية، والدين، والفن، الخ، بل إن هذه كلها تشترك فى مجموعة معينة من القيم، أو فى "أيديولوجية" فليس من قبيل المصادفة أن يوجد نوع معين من التنظيم العائلى فى حضارة معينة إلى جانب شكل معين من أشكال الحكم والنظام القضائى. ذلك لأن أوجه النشاط هذه تندرج، فى رأى ماركس تحت إطار واضح، معقول، لأنها كلها تعبر عن أيديولوجية العصر.

ومن الممكن أن تدرس الأيديولوجية بدورها دراسة علمية. فأكثر النظم فى المجتمع أساسية هو النظام الاقتصادى. أى أن نظام ملكية وسائل الإنتاج والتبادل هو مصدر الأيديولوجية، وهو يؤثر فى جميع النظم الأخرى. ومن هنا كانت النظرية

الماركسية تسمى "حتمية اقتصادية". فقد رأى ماركس أن فهم ديناميات النشاط الاقتصادى يتيح لنا فهم تركيب المجتمع. ويمكننا من التنبؤ بمجرى التغير الاجتماعى.

أما التحديد الدقيق للطريقة التى يرتبط بها العامل الاقتصادى بالجوانب الأخرى للمجتمع، فى رأى ماركس، فهو مسألة تفسيرية عسيرة، لا يتسع المقام هنا لخوضها. فلو كان ماركس قد قال إن العامل الاقتصادى هو السبب الوحيد والكافى الذى يجعل النظم على ما هى عليه. لكان من والواضح أن نظريته غير مقبولة. فهذا الرأى ينطوى على تبسيط مفرط. ولا توجد أدلة تؤيده. ومن المهم أن نرى لماذا كان هذا الرأى على خطأ فى حالة الفنون الجملية. على الرغم من أن الانتقادات نفسها تصلح أيضا فى حالة مناقشة نظم الحكومة. والحياة العائلية، الخ.

فمن الملاحظ أولا أن الفن يتأثر بقوى أخرى فى المجتمع غير العامل الاقتصادى. فالأفكار الأخلاقية للعصر، ونظرته الكاملة إلى العالم أو إلى الحياة، ومستوى الثقافة والذوق، والمعتقدات الدينية السائدة - كل هذه العوامل، وكثير غيرها، يمكن أن تترك طابعها على الفنان، وبالتالى على أعماله. ولكن الأهم من ذلك أن أهم العوامل التى تجعل العمل الفنى على ما هو عليه هى عوامل تنتمى إلى مجال الفنون الجميلة وحده. فالفنون الجميلة، بما هى كذلك، لم تكن لتوجد لولا وجود وسط، وقوالب، وأساليب فنية. ولا يوجد لهذه الأخيرة مقابل خارج الفن، بل إن لها حياة ودلالة خاصة بها فى نظر الفنان. وهى تفرض حدودا على نشاطه الخلاق، كما توحى بالاتجاه الذى ينبغى أن يتخذه هذا النشاط. هى تغير أو تستبعد تلبية لحاجات فنية. وليس فى استطاعتنا أن نفهم تاريخ الفن مالم نفهم الأسباب الفنية المتخصصة، التى تؤدى إلى تطوير مختلف الأساليب والتقاليد الفنية.

لهذه الأسباب كان الماركسيون الأكثر اعتدالا يرفضون "ذلك الزعم الممتنع، القائل إن ماركس يعد الأعمال الفنية انعكاسا مباشرا لأسباب مادية واقتصادية"[1]. فهم يرون، بدلا من ذلك، أن العامل الاقتصادى واحد ضمن عدة عوامل تؤثر فى

---

[1] رالف فوكس "الماركسية والأدب "فى كتاب" النقد Criticism"، ص ١٣٦، نشرة, Shores Miles Mckenzie (N,Y., Harcourt, Brace, 1948).

الفن. ومع ذلك فهم يصفون العامل. الاقتصادى بأنه هو السبب "النهائى" أو "الحاسم" أو "الأخير". وهنا تصبح نظريتهم غامضة إلى حد يستحق النقد، ماداموا لا يقدمون تفسيرا لمعانى هذه الألفاظ. ولكن لما كان لا يهمنا أساسا ليس هو النظرية الاجتماعية، فإن فى استطاعتنا الانتقال إلى التطبيق المحدد للماركسية على الفنون الجميلة.

إن لكل نظرة نقدية ميزتها الخاصة فى ميدان الفن. والماركسية تعيننا على إدراك أن "العمل الفنى يحيا فى عالم اجتماعى"[1]. وفى رأى الماركسية أن المجتمع يؤثر فى الفن بطريقتين أساسيتين:

ذلك أولا لأن المشكلات الاجتماعية الحيوية للعصر الذى يعيش فيه الفنان تحفزه على الخلق. ولقد كان ماركس يرى أن جميع المجتمعات تنقسم إلى طبقات، على أساس اقتصادى[2]. فهناك صراع لا يتوقف بين المسيطرين على الثروة الاقتصادية وغير المسيطرين عليها. ويولد صراعهما توترات فى جميع مجالات الحياة، ويؤدى إلى تغيرات سياسية وقانونية، وإلى عدم استقرار اجتماعى. وهو يؤدى أيضا إلى خلق الفن. فالفنان، شأنه شأن أى فرد آخر فى المجتمع، داخل فى هذا الصراع. فهو قد يرتبط بالقوى الثورية فى ميدان الاقتصاد، أو قد يكون متحدثا باسم النظام القديم. وفى كلتا الحالتين يكون أصل عمله، وللعامل الذى يحدد اتجاه هذا العمل، هو الديناميات الاجتماعية لعصره.

على أن القوى الاقتصادية ليست قوى خارجية عن العمل فحسب، وإنما هى تدخل فى الموضوع الفنى ذاته. "فالأعمال الفنية تتألف دائما من موضوعات لها دلالة اجتماعية. (وللألفاظ، والأنغام، والأشكال) ارتباطات انفعالية تتسم بأنها اجتماعية"[3]. والموضوع الذى يعالجه الفنان– أى الشخصيات، والبيئة، والحوادث، الخ – وكذلك الرموز التى يستخدمها، تعكس أيديولوجية ذلك العصر. والأفكار

---

(1) المرجع نفسه، ص١٣٥.

(2) كريستوفر كودويل: الشعراء الإنجليز Christopher Caudwell : English Poets فى كتاب "النقد Criticism"، ص ١٢٩.

(3) المرجع نفسه، ص١٢٩.

والاتجاهات التى يعبر عنها تضعه فى جانب أو آخر من الصراع الطبقى. وهكذا فإن جميع عناصر العمل تكشف عن تأثير المجتمع .

* * *

ما مدى سلامة هذه النظرية بوصفها أساسا للنقد الفنى؟

إن جزأها الأول، الذى يصف الدوافع إلى الخلق، ليس أساسا للنقد على الإطلاق. فالعامل الذى يدفع الفنان. إلى الخلق يخرج عن نطاق العمل الفنى ذاته. وقد يكون هو الاندماج فى الصراع الاجتماعى؛ ولكنه قد يكون أيضا الرغبة فى كسب المال، أو خطب ود المحبوبة. فهذه مسألة متعلقة بالدارسة النفسية للخلق الفنى أو بالسيرة الذاتية للفنان.

ولو نظرنا إلى الرأى الماركسى على أنه نظرية فى الخلق فحسب، لكان فيه بالتأكيد قدر من الحقيقة. فمن الواضح أن بعض الفنانين كانت تتملكهم مشاعر التمرد الاجتماعى. ولكن هل كانت المظالم التى يحملون عليها اقتصادية فى أساسها؟ لقد كانت كذلك فى بعض الحالات، كما هى الحال فى الروايات "البروليتارية" فى الثلاثينات من هذا القرن. غير أن الفنان، فى حالات أكثر جدا، لم يكن ينظر إلى المشكلات الاجتماعية من خلال عوامل اقتصادية خالصة. ومن هنا فإن الماركسى يحاول أن يثبت أن المشكلات الاجتماعية، فى كل هذه الحالات، كانت جذورها متغلغلة فى الصراع الاقتصادى. وعلى الرغم من أن إمكان إثبات ذلك أمر مشكوك فيه إلى حد بعيد، فقد حاوله الماركسيون فى تحليلاتهم للفنانين التقليديين.

لقد كرس هنريك إبسن، الكاتب الدرامى فى أواخر القرن التاسع عشر، جهوده صراحة للإصلاح الاجتماعى. فقال "لا يمكن أن يعفى أى شخص نفسه تماما من المسئولية نحو المجتمع الذى ينتمى إليه، أو ألا يكون له نصيب فى خطاياه". وفى عدد من مسرحياته، مثل "براند Brand" و " عدو الشعب" و"البطة البرية"، نجد شخصياته تمجد نزاهة الفرد ومثابرته، حتى عندما يقف ضد المجتمع. ومن هنا فإن الماركسيين يرون أن إبسن كان يحركه صراع النزعة الفردية فى

"البورجوازية الصغيرة" ضد رأس المال الكبير[1]. ولنلاحظ أن هذا فرض متعلق بالمصادر الكامنة من وراء التوتر الاجتماعي – وهو لا يصف المشكلة الاجتماعية كما فهمها الفنان نفسه. وفضلا عن ذلك، فحتى لو كان هذا الفرض سليما، لما فسر دوافع إبسن في كتابه مسرحيات أخرى. بل إن من العسير أن ندرك كيف تستطيع النظرية أن تعلل معظم أمثلة الخلق الفني، مالم يتسع لفظها الرئيسي، وهو لفظ "الاقتصادي"، ويصبح غامضا إلى حد تفقد معه النظرية كل معنى محدد.

على أن الجانب الأهم في الماركسية، بالنسبة إلى أغراضنا، هو، كما لاحظت من قبل، نظريتها في العمل الفني ذاته. فهل من الممكن أن يفيد النقد من هذه النظرية؟ إن الإجابة في رأيي واحدة بالنسبة إلى الماركسية وجميع المدارس الأخرى للنقد السياقي. فإذا كان وصف الأصول التي ينشأ منها العمل الفني يمكن أن يساعد على تفسير "ما ينطوي عليه العمل"، على حد تعبير بلاكمير، فعندئذ يكون الجواب بالإيجاب. فمن الممكن أن يكون النقد المتعلق بنشأة العمل مساعدا للنقد الجمالي، مادامت له صلة جمالية بالموضوع، فإذا أمكن إثبات أن المشكلات الاقتصادية والاجتماعية ماثلة في تركيب العمل، وبالتالي تحدث فارقا في أهميته الجمالية، فعندئذ يكون من الضروري قطعا استخدام النقد الماركسي. وعلى الرغم من أن الفهم الاقتصادي للعامل الاجتماعي أضيق مما ينبغي بالضرورة، فإن التحليل الماركسي الدقيق يساعد في إلقاء الضوء على بعض الأعمال. ومن الممكن الاستعانة بنظرة أوسع إلى البناء الاجتماعي والتغير الاجتماعي، من أجل تحليل كثير من الأعمال الأخرى. فمما له صلة بلوحات تيسيان Titian أن نصف الأرستقراطية المعاصرة في مدينة البندقية؛ كما أن بعض روايات ديكنز وهاردي ودريزر ترجع نشأتها إلى المظالم الاجتماعية والاقتصادية في عصورهم. ولقد كان النقد الماركسي من أهم القوى الدافعة إلى التوسع في طريقة النظر إلى الفن هذه، وكان ملهما لدراسات رائدة مثل تحليل بارنجتون parrington السياسي الاجتماعي للأدب الأمريكي.

---

(1) اينجل فلوريس (الناشر): ابسن في مواضع متفرقة من الكتاب.

Angel Flores, ed. "Ibsen" (N.Y., Critics Group, 1937).

على أن الماركسيين بالغوا فى أهمية نظرتهم هذه وقيمتها. وهكذا فإن الفكرة التى تكون بالفعل مثمرة إذا استُخدمت بطريقة حكيمة، تحولت إلى "تزييف متعصب"[1]. والواقع أن "كل صيغة للمعرفة لا بد أن تنهار حالما تُعزى إليها أهمية تزيد عما ينبغى"[2]. فما هى نواحى القصور فى النقد الماركسى؟

من الواضح إلى حد بعيد أن هناك أعمالاً فنية عديدة لا تسرى عليها مقولات التحليل الاجتماعية الاقتصادية. ففى استطاعتنا أن نقول، عن حق، إن هايدن كتب سيمفونيات متعددة لراعيه الأرستقراطى. غير أن هذه الحقيقة خارجة عن مجال الموسيقى. بل إننا قد نقول - وإن كانت الأرض التى نرتكز عليها فى هذه الحالة أضعف بكثير - إن موسيقى هادين "تعكس" رشاقة المجتمع الأرستقراطى وتأنقه. أما إذا شئنا أن نقول أى شىء أدق وأكثر تفصيلاً عن الموسيقى، فسوف يتعين علينا أن نبدأ الكلام بلغة "الموسيقى". فعندئذ ينبغى أن نصف الأوركسترا الذى كتبت السيمفونيات من أجله، وطريقة هايدن فى استخدام قالب الصوناتا، والمرح والرقة اللذين تعبر عنهما الموسيقى.

أما الموسيقى "الخالصة" فهى أوضح الأمثلة على ما نقول. والواقع أن هناك أعمالا فى جميع الفنون لا تسرى عليها مفاهيم النقد الماركسى. ولو كان الماركسى يتعرف بالحدود التى لا تتعداها نظريته، لسلم بهذه الحقيقة. غير أن هناك ماركسيين يحاولون تطبيق مذهبهم حتى على هذه الأعمال. عندئذ يترتب على ذلك حدوث أحد أمرين:

قد يصدر الناقد حكما سلبيا على العمل. فهو يحمل عليه لكونه "فارغا". والواقع أن أقوى ألفاظ الذم فى النقد الماركسى هى لفظ "شكلى". وهذا اللفظ يستخدم فى وصف تلك الأعمال "الخالصة" التى تفتقر إلى دلالة اجتماعية. فرفض الفن أن يعالج أى موضوع، كما هى الحال فى التصوير والنحت التجريديين، يؤدى إلى "هدم

(1) ب. بلاكمير "طبيعة عمل الناقد A Critic's Job of Work" ص ٢٧٨ فى كتاب "العمل المزدوج The Double Agent"

(2) المرجع نفسه، ص ٢٧٠.

الفن ذاته"[1]. غير أن الماركسي يقع هنا في خطأ "العبادة العمياء للمنهج methodolatry". أي أن منهجه في البحث. الذى ينبغي أن يكون أداة توصله إلى نتيجة. يصبح هو الذى يملى النتيجة. وعلى حين أن المفاهيم الاقتصادية والاجتماعية ينبغي التخلى عنها عندما نكون إزاء فن "خالص". فإن هذه المفاهيم تصبح، بدلا من ذلك. جامدة متحجرة. وتشن حملة على كل ما لا يمكن معالجته عن طريق هذه المفاهيم. أى أن العمل لا يبحث ولا يحكم عليه من خلال ما هو فيه.

فإذا لم يحمل الناقد على العمل مباشرة. فلا بد أن يحاول تحليله. ومع ذلك فإن مفاهيمه السياقية لا تصلح تماما لتفسير التركيب الداخلى للعمل. ومن ثم فإن الناقد الماركسي يعمل فى كثير من الأحيان على توسيع معانيها. غير أن نقده يؤدى عندئذ إلى محو التمييز بين نوعين من المعطيات - السياقية والجمالية - مما يولد خلطا لا نهاية له. مثال ذلك أن الموسيقى "اللانغمية atonal" المعاصرة كثيرا ما توصف، فى كتابات النقاد السوفيت. بأنها "بورجوازية"، وهو لفظ له معنى واضح المعالم، إلى حد ما، فى نظرية ماركس الاقتصادية. فمن الممكن أن يوصف شخص. أو نظام اقتصادى، بأنه "بورجوازى"، ويكون لهذا الوصف معنى. أما وصف نوع من الموسيقى بأنه "بورجوازى" فكلام لا معنى له على الإطلاق. وكل ما يمكن أن يعنيه هو أن تلك الموسيقى تؤلف وتعزف فى بلاد توجد فيها نظم رأسمالية بورجوازية. ولكن هذه لا تعدو أن تكون حقيقة سياقية عن الموسيقى. وهى تدل على ما هو موجود فى الموسيقى. فمفهوم "البورجوازية" لا جدوى منه فى التحليل الفنى، شأنه شأن أى مفهوم آخر غير مرتبط بالميدان الجمالى.

والواقع أن الخطأ الذى تقع فيه الماركسية فى هذا الصدد، هو نفس العيب الكامن فى كل نقد سياقى، أى أن المفاهيم الأساسية فيها هى بالضرورة أضيق من أن تفى بأغراض النقد الفنى.

إن صاحب النظرية السياقية يتجه بطبيعته إلى الاهتمام بما يقع خارج نطاق العمل الفنى، أى بالتركيب الاقتصادى للمجتمع مثلا. وهو يستطيع الكلام فى هذا

---

(1) نيكولاى بوخارين "الشعر والمجتمع Nikolai Bukarin: "Poetry and Society فى كتاب فيفاس وكريجر المذكور من قبل، ص ٥١١.

الموضوع بعبارات تاريخية واجتماعية ونفسية، الخ. وعندما ينتقل إلى العمل ذاته، يستخدم نفس العبارات. ومن هنا لم يكن فى استطاعته أن يتحدث إلا عن عناصر العمل، المستمدة من "الحياة" أو المشابهة لها. فالناقد الماركسى يهتم بالموضوع الذى يعالجه العمل، و "بالأفكار" التى يعبر عنها. وهذه يمكن أن تناقش بلغة اجتماعية واقتصادية. غير أن ما يسميه الماركسى، دون تمييز، بالعناصر "الشكلية" فى العمل، لا يمكن أن يناقش بهذه اللغة. وعلى ذلك فإن جهازه النقدى محدود بدرجة لا أمل فيها.

وفضلا عن ذلك، فإن المظالم الاجتماعية أو الصراع الطبقى إذا اندمجا فى العمل بوصفهما "مضمونا" له، فإنهما لا يكونان عنصرين مستقلين. فالمضمون والشكل يتبادلان التأثير. والمشكلة أو "الفكرة" الاجتماعية لا تصبح فى داخل العمل نفس ما هى عليه وهى خارج العمل، وإنما تتحول عن طريق "الجسم" والتركيب الحسى، وتكون لها دلالة مختلفة. ومن هنا، فحتى عند الحكم على المضمون الفنى، وهو الشيء الوحيد الذى يستطيع صاحب النظرية السياقية أن يتحدث عنه، لا تكون مقولاته المستمدة مباشرة من النظرية الاقتصادية أو الاجتماعية كافية.

هذه نواحى نقص خطيرة فى النقد الماركسى وفى كل نقد سياقى. ومع ذلك، فعندما تكون الموضوعات الاجتماعية جزءا من "المضمون"، فإن الناقد الماركسى يستطيع فى كثير من الأحيان أن يقدم إلينا تفسيرات مفيدة للعمل. ولكن حتى فى هذه الحالة نجد بعض الماركسيين يرتكبون خطأ "التزييف المتعصب"، وإن كان فى هذه الحالة من نوع مختلف. فهم يذهبون إلى أن تفسيرهم هو التفسير الوحيد المشروع للعمل. غير أن هذا زعم لا يمكن أن يدعيه أى ناقد، مهما كانت المدرسة التى ينتمى إليها، إذا أن حقائق الفن، وتاريخ الذوق يكذبانه. فالأعمال الفنية متعددة القيم، والتفسيرات السليمة للعمل الواحد يمكن أن تتعد إلى حد يستحيل معه تبرير القول بوجود معنى واحد فريد للعمل.

وفضلا عن ذلك، فحتى بعد أن يكون النقد التفسيرى قد أدى وظيفته، فإن لدى الناقد مهمة أخرى ينبغى عليه إنجازها. وكما يقول إدموند ولسون:

"فمشكلات القيمة النسبية تظل قائمة بعد أن نكون قد فحصنا .. العامل الأقتصادى الماركسى والعوامل العنصرية والجغرافية. فمهما كانت دقة تفسيراتنا للأعمال الأدبية واكتمالها... فلا بد أن نكون على استعداد لمحاولة تقدير الدرجات النسبية للنجاح الذى تصل إليه نواتج مختلف العصور ومختلف الشخصيات ... ولو لم نفعل ذلك لما كنا نكتب نقدا أدبيا على الإطلاق. بل لكان ما نكتبه مجرد تاريخ اجتماعى أو سياسى كما ينعكس على النصوص الأدبية"[1].

على أن الماركسيين لا يقفون عند حد النقد التفسيرى، وبل إنهم يقومون أيضا بتقد تقديرى.

والواقع أن نفس المفاهيم التى يستخدمونها فى وصف سياق الفن، تتحول إلى معايير للحكم على الفن. فالماركسيون، كما رأينا من قبل، يرون أن الأعمال الفنية يرجع أصلها إلى الصراع الطبقى، وأنها تعكس هذا الصراع. وسواء أكان هذا الرأى صوابا أم خطأ، فإنه مسألة متعلقة بالواقع. ويرى الماركسيون أيضا أن العمل يكون جيدا عندما يعبر عن احتجاج الطبقة الدنيا فى المجتمع ويساعد على تطورها الثورى، بينما يكون العمل رديئا إذا كان متحالفا مع الطبقة الحاكمة.

غير أن هذا لا يصلح أساسا للنقد التقديرى. "فإذكاء المشاعر الثورية" ليس مفهوما جماليا. والماركسى، شأنه شأن أفلاطون وتولستوى، يتجاهل أو يرفض قيمة الفن "لذاته"[2]. فتقديره أخلاقى، لا جمالى.

والواقع أن التصوير الذى تم إنتاجه فى الاتحاد السوفيتى يكشف بوضوح عن الفارق بين القيم الأخلاقية السياسية وبين القيم الجمالية. فهو "محاكاة" ميلودرامية، قريبة من الواقع، لأبطال الثورة الروسية وحوادثها. وربما كان لمثل هذا التصوير تأثيرات اجتماعية ودعائية يوافق عليها الماركسيون. غير أنه من الوجهة الجمالية لا يقل سوءا عن اللوحات التاريخية فى عواصم الولايات المتحدة الأمريكية.

ويعد استخدام المفاهيم التفسيرية التى تعبر عن أمر واقع، "كالوعى الاجتماعى" مثلا، فى التقدير، خطأ آخر نجده يتكرر كثيرا فى النقد السياقى.

---

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٥٧.

(٢) أنظر كودويل، المرجع المذكور من قبل، ص ١٢٩ وما يليها.

وسوف نصادف هذا الخطأ مرة أخرى فيما بعد. ولقد كان هذا الخطأ، بما أدى إليه من أحكام قيمة مشوهة، هو السبب الرئيسى فى ارتياب النقد، خلال عصرنا هذا، فى النظرية السياقية.

أما من الناحية العلمية، فإن النقد الماركسى ليس دائما واقعا فى هذا الخطأ الصريح الذى تحدثت عنه الآن. فكثيرا ما تتداخل فى هذا النقد الوقائع الاجتماعية مع النقد التفسيرى، والتقدير الجمالى والتقدير الأخلاقى. ونستطيع أن نعد النقد الماركسى لإبسن مثلا على ذلك.

وكما رأينا من قبل، فإن أصول مسرحيات إبسن ترجع، عند الماركسيين، إلى الصراع بين "البورجوازية الصغيرة" وبين الرأسمالية الكبيرة. وفى بعض المسرحيات، تعد الفردية موضوعا رئيسيا هاما. ولكن الماركسيين يصفقون لمسرحيات إبسن بقدر ما تدعو إليه من ثورة اجتماعية. ومع ذلك فإن إبسن لا ينجح، آخر الأمر، فى نظر الماركسيين. ذلك لأنه، برغم حملة الفنان على المجتمع المعاصر له، فإنه لا يدعو إلى البديل الماركسى له، وهو الثورة البروليتارية. وهذا بدوره أمر يفسره الماركسيون تفسيرا سياقيا. فهم يرون انه لم تكن قد ظهرت طبقة بروليتارية حقيقية فى النرويج، فى الوقت الذى كتب فيه إبسن. غير أن لهذا التقدير الاجتماعى الأخلاقى جانبا جماليا أيضا. فالماركسيون يرون، مثل بعض النقاد غير الماركسيين، أن كثيرا من رموز إبسن غامضة لا تفهم وهذه نقطة ضعف فى الفعالية الجمالية لمسرحياته. ولو أمكن إثبات صحة هذا النقد، وتأييده بأدلة من التجربة الجمالية، فعندئذ يكون بطبيعة الحال مقبولا من الوجهة الجمالية، ولكنا نجد هنا أيضا أن الماركسى لا يقصر حديثة على المسائل الجمالية "الخالصة". فهو يرى أن رمزية إبسن تعبر عن التفكير الاجتماعى "المطموس"، "غير المحدد" للفنان[1].

* * *

وهكذا ترى أن ثمة شيئين ينبغى أخذهما بعين الاعتبار عند قراءة النقد الماركسى أو معظم أنواع النقد السياقى الأخرى. فلا بد أولا أن تحرص على تمييز الحقائق المنشئية (genetic)، أى المتعلقة بأصل العمل، وبين التفسير، أى إيضاح

---

(1) انظر "فلوريس Flores"، المرجع المذكور من قبل، ص ٣٦ - ٣٧، ٣٩- ٤٠، ٧٤

ما ينطوى عليه العمل، والتقدير. وعليك أن تقوم بهذا التمييز بنفسك، مادام الناقد لا يفعل ذلك عادة. وينبغى ثانياً أن تكون واعياً بحدود النظرة السياقية، فما الذى يوجد فى العمل، إلى جانب ذلك، مما لا يمكن تفسيره بعبارات اجتماعية؟ وهل يعالج الناقد الموضوعات الاجتماعية كما لو كانت عناصر مستقلة فى العمل، بحيث يتجاهل علاقاتها المتبادلة بالعناصر الأخرى. وهل أدى التحيز الاجتماعى للناقد إلى تشويه فهمه، أعنى هل يعد نفس غموض "بيرجنت Peer Gynt"[1]. عاملاً على زيادة قيمتها الجمالية؟

• • •

لقد بذل الناقد الفرنسى "إيبوليت تين[2]. Hippolytye Taine "، وهو معاصر لماركس، مجهود أعظم مما بذله ماركس نفسه فى سبيل نشر النظرية الاجتماعية إلى الفن. وعلى الرغم من أن تين ليس، مثل ماركس، شخصية كبرى فى ميدان العلم الاجتماعى، فإنه درس ظاهرة الفن بوصفه عملية اجتماعية بطريقة تفوق فى دقتها ومنهجيتها طريقة ماركس فى دراستها بكثير. وقد أدت جرأة الرأى الذى دعا إليه – وهو أن الفن ناتج مباشر، ويمكن التنبؤ به، للقوى الاجتماعية – إلى إثارة خيال الكثيرين، حتى أولئك الذين كانوا يرون أن تين أخفق فى إثبات قضيته.

ولقد تأثر تين تأثرا بالغا، شأنه شأن الكثيرين فى أواسط القرن التاسع عشر، بالنجاح الهائل الذى أحرزه العلم، وكان يسعى إلى تحقيق نفس القدر من اليقين فى دراسة التاريخ. لذلك اتخذ من العلم الطبيعى أنموذجا له، فالفنون، والفلسفة، والسياسة – بل جميع النظم الاجتماعية الكبرى – يتحدد طابعها بأسباب دقيقة، شأنها تماما شأن الحوادث الفيزيائية". إن معطيات العالم المعنوى ترتبط على نفس النحو الذى ترتبط عليه معطيات العالم الفيزيائى، وبنفس الإحكام". ولو كانت لدينا معرفة دقيقة، بل معرفة كمية، بأسباب التغير الاجتماعى

---

(1) دراما شعرية لهنريك بسن، ألفها عام ١٨٦٧. (المترجم)

(2) تين : "مقدمة "لكتاب" تاريخ الأدب الإنجليزى" ترجمة فان لون المجلد الأول، ٣١ Yan Loun (London, Chatto and Windus. 1877).

"لأمكننا أن نستنبط منها خصائص حضارة المستقبل. وكأننا نقوم بعملية استنباط من صيغة دقيقة"[1].

والأدب بدوره ينبغى أن يدرس بطريقة تكشف حتميته، أى أن من الواجب أن نعرف الأسباب التى تؤدى إلى حدوثه وتجعل الشكل الذى يتخذه محتوما. وقد وضع تين الفن فى إطار اجتماعى، مثلما وضعه ماركس. فهو ليس شيئا غامضا، أى "مجرد لهو فردى للخيال، أو نزوة منعزلة لذهن منفعل"[2].

إن الفن ينشأ من "سمات عامة معينة. وخصائص معينة للعقل والقلب"[3]. ويعكس هذه السمات والخصائص التى هى مشتركة بين أفراد المجتمع الذى يعيش فيه الفنان. فإذا استطعنا أن نهتدى إلى أسباب هذه "السمات"، أمكننا أن نفسر كيف، ولماذا، أنتجت المجتمعات المختلفة نوعا متميزا من الأدب. وهنا نصل إلى الثلاثى المشهور عند تين، وهو "الجنس" و"البيئة" و"العصر"[4]. هذه العوامل الثلاثة هى، فى رأى تين، الأسباب الوحيدة لكل المنجزات الأدبية، بل لكل المنجزات الاجتماعية.

ويشير مفهوم "الجنس" إلى "الاستعدادات الفطرية الوراثية"[5]. فهناك فروق جنسية أو عنصرية واضحة بين الشعوب، "فبعضها ذكى شجاع، وبعضها الآخر هياب ذليل"[6]، الخ. والبيئة مقولة فضفاضة، تتسع لكل شىء. وهى تشمل المناخ؛ ومن هنا يقول تين إن الفوارق المميزة بين الأجناس الجرمانية واللاتينية ترجع إلى حد بعيد إلى أن الأولين كانوا يعيشون "فى أقاليم باردة رطبة، وفى أعماق غابات وعرة مليئة بالمستنقعات، أو على سواحل محيط قاس، على حين أن الآخرين كانوا يعيشون "فى أجمل المناظر الطبيعية، وعلى ساحل بحر متألق بهيج"[7]. غير أن البيئة تعنى أيضا تأثير المجتمعات الأخرى، الضغوط الاجتماعية، والحروب، الخ.

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٥؛ قارن أيضا ٢٣- ٢٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ١

(٣) المرجع نفسه، ص ١٣

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٥.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٧.

(٦) المرجع نفسه، ص١٧.

(٧) المرجع نفسه، ص ١٩.

أما "العصر"[١]. فهو الفترة التاريخية الخاصة. ويقول تين فى "تاريخ الأدب الإنجليزى" إنه "حاول تعريف هذه المصادر الأساسية. وعرض تأثيراتها التدريجية وتفسير الطريقة التى توصلت بها آخر الأمر إلى إلقاء ضوء على... أعمال أدبية عظيمة"[٢].

وربما لم يكن هناك من يعتقد اليوم أن تين قد نجح فى هذه المحاولة. والواقع أن التأثير الباقى لتين يرجع إلى استكشافه المنهجى للأصول الاجتماعية للفن. ولكنه كان مفرطا فى الطموح. شأنه شأن معظم الرواد العقليين. وهو لم يبرهن فى الواقع على وجود علاقة سببية دقيقة بين ثالوثه السببى وبين أعمال الأدب الإنجليزى.

ويبدو أنه يفعل ذلك فى مواضع معينة من "تاريخ الأدب الإنجليزى". غير أن هذا راجع إلى أنه يصف العمل الأدبى بطريقة مفرطة فى التبسيط، وبذلك جعله مشابها لما "تنبأ" به على أساس "الجنس". والبيئة، والعصر". وكثيرا ما كان تين يضطر إلى تجاهل الصفات المميزة للفنان الفرد، كيما يدرجه ضمن ممثلى عصره. وعندئذ يظهر الكاتب فى صورة "شخصية مركبة مصطنعة.... وتجريد لا لون له"[٣].

ولكن فردية الفنان هى بعينها التى تميزه عن غيره، وتجعله جديرا بأن يدرس منذ البداية. وهكذا فإن تين قد أخفق، مثله مثل كل الآخرين الذين حاولوا تفسير العبقرية الفنية على أساس الأصول الممهدة لهما[٤].

"لقد ولد لافونتين وراسين معا فى شامبانى، لا تفصل بينهما إلا مسافة قصيرة وعدد ضئيل من السنين، وكانا معا من مستوى اجتماعى واحد تماما. ولكن أحدهما كتب حكايات خرافية هازلية ساخرة، على حين كتب الآخر تراجيديات مشبوبة بعاطفة تؤدى بأبطالها إلى حتفهم. ولم يكن هناك من يمكن مقارنته بهم من

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٦.

(٣) مارتين تيرنل: "النقد الأدبى فى فرنسا" "Martin Turnell: Literary Criticism in France" فى كتاب " نماذج من النقد ودراسات فيه Crtiques and Essays in Criticism الناشر Stallman (N,Y., Ronald, 1949)

(٤) انظر من قبل،القسم الثالث من الفصل الخامس .

بين ألوف أهل شامبانى الذين كانوا من حيث "الجنس والبيئة والعصر" مماثلين لهما" [1].

بل إنه ليبدو أن تين قد تخلى عن نظريته فى أحد مواضع كتابه هذا. وهو موضوع حاسم، إذ كان يتحدث فيه أعظم الكتاب الإنجليز. فهو يقول عن شيكسبير إن "كل شيء فيه أتى من داخله – أعنى من روحه وعبقريته؛ أما الظروف والعوامل الخارجية فلم يكن لها إلا دور ضئيل فى تطوره"[2].

* * *

وهناك أخطاء أخرى أقل وضوحا فى موقف تين. ولكن من المهم كشفها لأنها تظل متأصلة فى تفكيرنا ولغتنا. ألسنا نقول فى كثير من الأحيان إن فنانا معينا "يعكس مجتمعه"؟ كذلك تحدث تين عن الرواية بوصفها "مرآة عصرها". وهكذا تظهر ثنائية بين العصر، باتجاهاته وقيمه من جهة، وبين العمل الفنى، وهو نتاج للعصر، و"مرآة له"، من جهة أخرى.

وقد أثبت الأستاذ "بوس" بوضوح أن هذه الطريقة فى التفكير مضطربة من بدايتها فقال:

"من الأوهام الشائعة، الاعتقاد بأن العصر مختلف عن مظاهره.. فالأعمال الفنية ليست تعبيرات عن عصر، وإنما هى تساعد على صنع العصر... فإذا حذفت من العصر الفكتورى روايات ديكنز، وشعر تنيسون، والتصوير بالأسلوب الأكاديمى وبالأسلوب السابق على رافاييل، ونحت وولنر Woolner وثورنيكروفت، وواصلت العلمية حتى محوت كل النتائج الجمالى فى تلك الفترة، فما الذى يتبقى بعد ذلك من ذلك العصر؟ ستبقى فلسفته، وعلمه، وسياسته، واقتصاده. ولكن حتى لو فرضنا أن هذه لم تتأثر بالفن فى ذلك العصر – وهو أمر مخالف للواقع – فإن العصر لا يمكن التعرف عليه دون أعماله الفنية. وهذه الملاحظة ذاتها تصدق على أى عصر. ذلك لأن العصر إنما هو حصيلة كل أوجه نشاط البشر الذين يعيشون خلال الفترة الداخلة فيه"[3].

---

(1) البير جيرار: الأدب والمجتمع Albert Guérard: Literature and Socicty

(2) "تاريخ الأدب الإنجليزى"، الجزء الثانى، ص ٥٠.

(3) "مرشد للنقاد Primer for Critics"، ص ٤٦.

وهناك خطأ آخر فى النظرة إلى الفن على أنه "مرآة" لعصره". ويعد هذا الخطأ أشد خطورة من وجهة نظر الفنى. ذلك لأنه يؤدى إلى تجاهل فردانية الفن الجميل.

علينا أن نتذكر مرة أخرى أن تشبيه "المرآة" بأسرة تشبيه مضلل. فالمرآة إنما هى ازدواج للأشياء التى تنعكس عليها، والتى تظل فى صورة المرآة مثلما هى خارجها – أعنى رجالا بدينين، ومناضد خشبية، الخ. ولكن هذا لا يصدق على المعتقدات والقيم الاجتماعية عندما "تندمج" فى العمل الفنى". فهى تتجسد هناك فى الوسط الحسى للفن، وتتخذ لها من القالب الفنى تركيبا. وهى تكتسب قالبا دراميا فى الشخصيات العينية التى تحيا حياة خاصة بها داخل العمل الفنى. ونتيجة لذلك فإن معتقدات مجتمع الفنان وقيمه تكتسب معنى وقوة تعبيرية تفتقر إليها وهى خارج مجال الفن. فالاعتقاد الاجتماعى ليس الآن فى بيئته المعتادة، وهى السلوك اليومى الشخصى والتنظيمى، بل يدخل فى سياق فريد مختلف– هو سياق الفن. وإذن فهو يصبح بالضرورة مختلفا. فالعمل إذن ليس "مرآة"، وإنما هو أشبه بنسيج، أو هو – حسب التشبيه القديم – كائن عضوى، أى تنظيم فريد لعناصر تربط بينها علاقات متبادلة.

ولو نسينا ذلك، وتصورنا الفن على أنه "انعكاس" للمجتمع، لاقتصرنا فى بحثنا على عناصر "الحياة الواقعية" فى العمل، ودرسنا هذه مجردة عن العمل فى مجموعه. ومن الصحيح بالنسبة إلى تين، كما هو بالنسبة إلى ماركس، أن نظرته إلى الفن تؤدى إلى هذا، وعندئذ نستخدم العمل الفنى وثيقة تاريخية، كأنه دستور أو مذكرة سياسية. وليس هذا خطأ بالطبع إذا كان اهتمامنا منصبا على مجال علم الاجتماع. غير أنه يكون خطأ فادحا إذا حاولنا أن نفهم العمل جماليا. وقد احتج ناقد حديث على النظرة التاريخية لأنها "ترد الأدب إلى تاريخه. فهل الباحثون يدرسون الأدب أم لا؟ هذا هو السؤال"[1].

والنتيجة التى نستخلصها من ذلك هى نفس النتيجة التى استخلصناها من قبل: ففى استطاعتنا، بل من واجبنا، أن نستخدم المعرفة الاجتماعية المنشئية

---

(1) تيت Tate، المرجع المذكور من قبل،ص ١٠.

(Genetic) عندما تساعدنا على فهم ما هو "متضمن فى" العمل. ولكن هذا بعينه ما ينبغى أن يكونه النقد السياقى - أى أن يكون مساعدا. ومن الواجب ألا يسمح له بالطغيان على التقدير الجمالى أو تشويهه.

وهناك خطأ أخير عند تين، يتمثل أيضا عند الماركسيين، وعند كثير من السياقيين الآخرين. هو تحويل المفاهيم الواقعية السياقية إلى معايير للتقدير.

فقد كان جهد تين بأسره متجها إلى بيان كيف يكون الفن ممثلا لمجتمعه. على أنه يرى أيضا أن العمل يكون أفضل عندما يكون ممثلا لعصره بوضوح. ومن هنا كان قوله: "كلما كان الكتاب أصدق تمثيلا... لطريقة وجود أمة بأسرها وعصر بأكمله، كانت مكانته فى الأدب أرفع "[1]. كذلك يصدر عنه تصريح شاذ يقول إن الأعمال الأدبية "مفيدة" للمؤرخ" لأنها جميلة"[2]. ولكن من المؤكد أنه لا يوجد تضايف واضح بين درجة "انعكاس" المجتمع فى العمل الفنى ودرجة "جمال" هذا العمل. وكثيرا ما تكون أعمال سطحية ضئيلة القيمة أقرب من كل ما عداها إلى التيار الرئيسى للعرف و الرأى الاجتماعى السائد، وكثيرا ما يتمكن الفنان الكبير، بفضل جرأته التخيلية وبصيرته، من تجاوز قيم عصره، فالنمطية الاجتماعية لا يمكن أن تكون معيارا للقيمة الجمالية.

• • •

كان اهتمام ماركس وتين منصبا على المجتمع. أما الفنان الفرد فيعد، أساسا، حصيلة لتحكم العوامل الاجتماعية. وهناك نوع آخر من النقد السياقى يبدى اهتماما أعظم بنفسية الفرد.

وقد اكتسبت هذه الحركة النقدية بدورها قوة دافعة فى أواسط القرن التاسع عشر. وكان من بين الشخصيات التى شجعت على نموها، الناقد العظيم سانت بيف Sainte -Beuve ولم يكن سانت بيف من أنصار الحتمية الدقيقة، مثل تين. ولكنه كان يرى أننا إذا استطعنا أن نكتسب معرفة بحياة الفنان، والمؤثرات الرئيسية

---

(١) المرجع المذكور من قبل،الجزء الأول، ص ٣٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٤.

عليه، الخ، أمكننا أن نصل إلى فهم صحيح لعمله، وأن نتجنب بالتالى الاهتمام بالعوامل التى لا تدخل فى صميمه. ونتجنب أيضا فقدان معناه الحقيقى.

على أن الشخصية الرئيسية فى تطور النظرة النفسية إلى الفن كانت، دون شك، شخصية فرويد، الذى ناقشنا من قبل نظريته فى منشأ الخلق الفنى.

ولقد كان تفكير فرويد حافزا على ظهور عدد لا حصر له من الدراسات النفسية والتحليلية النفسية فى الفنون[1]. وكان الفرويديون يستخدمون العمل الفنى على أنه وثيقة يكشف تحليلها عن القوى النفسية اللاشعورية فى شخصية الفنان. أو كانوا يربطون بين العمل وبين ما يعرف أو يستنتج عن التكوين النفسى للفنان. ومن الواضح أن النظرة الأولى لا تهم إلا علم النفس. أما النظرة الثانية فكثيرا ما كانت ذات نفع جزيل فى النقد التفسيرى، وخاصة عندما تكون رمزية العمل غامضة أو ملتوية. بل إن اعظم ما أسهمت به الفرويدية قد يكون إظهارها لثراء المضامين الرمزية فى أعمال متعددة. والمعانى الكامنة الخفية التى انبثقت منها. وقد تمكنت الفرويدية من إظهار ذلك عن طريق كشفها لأصول هذه الرموز فى حاجات الفنان ودوافعه النفسية.

وسوف أقدم بعد قليل أمثلة التحليل النفسانى. ولكنى أود أن أشير، قبل أن أفعل ذلك، إلى أن الفرويدية تعانى من نفس مظاهر القصور وسوء الاستعمال التى تعانى منها بقية مدارس النقد السياقى التى درسناها من قبل. فنظرا إلى كونها نظرية فى علم النفس، لا نظرية جمالية، فإنها مهيأة على أفضل نحو لمعالجة عناصر العمل الفنى ذات الدلالة النفسية. وهى تؤكد الموضوع، والرمز، و"الفكرة"، وجميع عناصر العمل التى ترتبط بحوادث نفسية خارج الفن، والتى يمكن معالجتها بمفاهيم علم النفس. وهى فى الوقت ذاته غير مهيأة نسبيا، لمعالجة الشكل، والوسط المادى، والأسلوب، و"التكنيك" الفنى، وهى كلها عناصر ينفرد بها مجال الفن. ويترتب على. ذلك أن الفرويدية، شأنها شأن الأنواع الأخرى من النظرية السياقية، لا تكفى لإصدار نقد تقديرى. فلما كانت تبحث أساسا فى "المضمون" الفنى، الذى هو مجرد

---

(1) أنظر مثلا:فريدريك هو فمان: الفرويدية والذهن الأدبى Fredeick Hoffman Freudianism and the Literary Mind (Louisiana State U.P., 1954)؛ أوتو رانك: الفن والفنان: Otto Rank: Art and Artist. Trans. Atkinson (N. Y., Knopf, 1932)

جزء من العمل الفني، فإنـها لا تسـتطيع إصـدار حكـم شـامل عـن القيمـة الجماليـة للعمل. وفضلا عن ذلك فإن بعض الفرويديين قد استخدموا أفكارا واقعيـة تفسـيرية لأغراض تقديرية، كما فعل تين والماركسيون. وهناك ناقد ليس فرويديـا ولكنـه يلجـأ إلى وجهة النظر النفسية، كان ينتقص من قدر "ماكبث" ويعدها مفتقـرة إلى الطرافـة، لأنها ضئيلة الارتباط بما يتصور أنه شخصية شيكسبير. وهنـا أيضـا نـرى كيـف أن السياق والذى هو عنصر ثانوى، يستطيع أن يؤثر فى التقدير الجمالى للعمل بأسره[1].

إن النـاقد النفسـى، شـأنه شـأن أى نـاقد آخـر، ينبغـى أن يحـترم الدلالـة الباطنة للفن الجميل، وعليه ألا يرتكـب خطـأ الانقيـاد لاهتماماتـه النفسـية إلى حـد إغماض عينيه عن المزايا الجمالية للعمل. فلو فعل ذلك، لكان نقده، على الرغـم مـن كل ما ينطوى عليه من تعاليم وتعبيرات عصرية، مجرد نقد من نوع نقد "ريمر"، أى لكان عاجزا من الأصل، نتيجة لموقفه ذاته، عن إدراك العمل على ما هو عليه. ومـن هنا فإن من الواجب ألا يوثـق فـى حكمـه. ذلـك لأن محاولـة جعـل الموضـوع الفنـى معادلا للقوى النفسية التى كانت تعمل فى نفـس الفنـان، إنمـا هـو، كمـا رأينـا مـن قبل، مثل من أمثلة "المغالطة المنشئية (genetic)".

أما إذا كان الناقد حريصا على ألا "يرد" الفن إلى علم النفس، فإننا نستطيع أن نتعلم منه الكثير. وعلينا ألا نمضى إلى الطرف المضـاد، الـذى يقـول إن شـخصية الفنان لا شأن لها على الإطلاق بـالعمل الفنـى. فلننتقـل الآن إلى ذكـر أمثلـة محـددة توضح كيف تعين المعرفة النفسية فى النقد التفسيرى.

* * *

وسوف نتحدث فـى هـذا الصدد عـن روايتـى فرنتـس كافكـا: المحاكمـة، والقلعة. ويكاد هذان العملان يكونان نموذجا كاملا لنوع الفن الذى ساعدت الفرويدية على زيادة إحساسنا به، ألا وهو الأعمال المحتشدة بالرمزية، التى يكون كل حـدث محدد فيها عينيا، بل عاديا، ولكن يكون مجموع هذه الأحـداث غامضـا لا معقـولا، كما هى الحال فى الحلم. (ولقد عرف كافكا نظريات فرويد، ولكن من غير المحتمـل أن يكون قد كتب روايته وفى ذهنه هذه النظريات. والواقع أن من الواجب أن نـأخذ

---

(1) ويليك ووارين Wallek and Warren المرجع المذكور من قبل، ص ٧١.

فى اعتبارنا أيضا، عند تقديرنا لأهمية فرويد، ذلك التأثير الهائل الذى مارسه على الفنانين أنفسهم، سواء فى الأدب وفى التصوير). غير أنى لن أستشهد بتحليل فرويدى معين، بل أود أن أبين كيف يمكن استخدام تاريخ حياة الفنان فى إبقاء ضوء على أعماله .

إن القارىء المحدود الذكاء جدا هو وحده الذى يأخذ أى "تلخيص" لروايتى "المحاكمة" و "القلعة" مأخذ الجد. (أما القارىء الذكى حقا، فسوف يقرأ الكتابين ذاتهما، إن لم يكن قد فعل ذلك من قبل) ومع ذلك فلابد أن أقول شيئا عن موضوع كل منهما لكى أفسر صعوبتهما.

إن البطل فى رواية "المحاكمة" يقبض عليه ذات صباح، ولا يبلغ بالاتهامات الموجهة إليه. وهو لا يسجن، ولا يقدم للمحاكمة. بل إنه ذاته يبذل كل جهد لمقابلة من يتهمونه ومواجهتهم، غير أنه لا يتمكن من ذلك أبدا، وفى النهاية يأتى جلادوه لأخذ، فيسير معهم طائعا مختارا، ويطعن فى مقتل، ويموت، كما يقول "كالكلب"!

أما بطل رواية "القلعة" (ولنلاحظ أنه فى كلتا الروايتين بلا اسم أخير فيما عدا الحرف الأول ك) فيؤمن بان السلطات فى "القلعة" قد طلبت إليه أن يقبل وظيفة مشرف. فيرحل إلى المدنية التى تقع فيها القلعة، ويحاول الاتصال بهذه السلطات، غير أن القلعة أعلى من المدينة، ولا يمكن الوصول إليها. وتنتهى محاولاته لمقابلة من هم أعلى منه، كما فى "المحاكمة"، بالإخفاق شبه التام. فتجربته كلها، كما فى حالة "المحاكمة"، تجربة إخفاق وإحباط أشبه بالكابوس. ولكنه لا يستسلم، بل يثابر على جهوده من أجل الوصول إلى من فى القلعة. ومع ذلك يستمر إخفاقه، ويموت دون أن ينجح فى تحقيق هدفه.

والآن، فلاشك فى أن السؤال المعتاد: "ما معنى هذا" سؤال معقول. وفى اعتقادى أن حياة الفنان يمكنها أن تساعدنا فى هذا الصدد، فالوقائع النفسية البارزة لا تأتى، فى هذه الحالة، من نقد سياقى، بل من الفنان ذاته.

إن تلك الرسالة المشهورة التى كتبها كافكا، أعنى "رسالته إلى أبيه"[1]، وهى وثيقة شخصية تمزق القلوب. ففيها يصف كافكا بأمانة ودقة شديدة، علاقاته

---

[1] فرانتس كافكا: أبى الأعز "Dearest Father" ترجمة Kaiser and Wilkins (N. Y., Schocen, 1954).

بأبيه منذ الطفولة، بعد أن أصبح ألان فى منتصف العمر. وأهم ما فى هـذه الرسـالة، ومن وجهة نظرنا، هو قوله فى أحد المواضع: "إن كل ما كتبته كان عنك".

وقد رسم كافكا صـورة لأبيـه، وصفـه فيـها بأنـه صريـح، قـوى، لا يعـرف الالتواء، كما رسم صورة لنفسه، قال فيها إنه منطو على نفسه، ولا جدوى منه. ولمـا كان الأب على ما هـو عليـه، فإنـه كـان يطلـب مـن ابنـه مطـالب لا يسـتطيع هـذا تحقيقها. ويخاطبه كافكا فى رسالته بقوله إنك. بوصفك أبا "كنت أقـوى مـن الـلازم بالنسبة إلى"[1]. ومن هنا كان ذلك الرعب الهائل الذى بثه أبوه فيه. ولما كـان كافكـا يعترف بالتزاماته نحو أبيه، فإن إخفاقه خلق لديه "إحساسا بذنب لا حد له"[2].

ويصف كافكا بالتفصيل "الحادثة الوحيدة فى السنوات الأولى التى انطبعـت فى ذاكراتى انطباعاً مباشراً"[3].

"ظللت فى إحدى الليالى أنادى طالباً ماء، وأنا واثق أن ذلك لم يكن راجعـاً إلى أننى كنت عطشان، بل ربما كنت من جهة أريد أن أضـايق النـاس، وكنـت مـن جهة أخرى أريد أن أتسلى. وبعـد أن أخفقـت عـدة تـهديدات قويـة وجهتـها إلى، انتزعتنى من السرير، وحملتنى إلى الشرفة، وتركتنى هناك بعض الوقت فى جلبـاب نومى، خارج الباب المغلق... وأستطيع أن أقـول إننـى أصبحـت مطيعـاً تمامـاً فيمـا بعد.. ولكن ذلك أضر بى داخلياً. ذلك لأن الأمر الذى كان فى نظرى مسلماً به، وهو الطلب الذى لا معنى له للمـاء، والخـوف الشـديد مـن أن أحمـل إلى الخـارج، كانـا شيئين .. لم أستطع أبداً أن أربط بينهما ربطاً صحيحاً. بل إننى حتى بعـد سـنوات كنت أقاسى من خيال يؤرقنى بأن يأتى ذلـك الرجـل الضخـم، أبـى، وهـو السـلطة النهائية، وينتزعنى من سريرى فـى الليـل لغـير مـا سـبب، ويحملنـى إلى الشـرفة، وكنت أتصور بالتالى أننى مجرد لا شىء بالنسبة إليه"[4].

---

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٠.
(٢) المرجع نفسه، ص ١٣٨.
(٣) المرجع نفسه، ص ١٧٠؛ قارن أيضا ص ١٥٠، ١٥٧، ١٦١
(٤) المرجع نفسه، ص ١٤٢ – ١٤٣.

وعلى ذلك فإن الأب كان قوياً إلى غير حد[1]، غير أن قوته كانت غاشمة[2]. وكان يمارسها على أنحاء لا يمكن تفسيرها.

فهل يمكن أن تساعدنا هذه الواقعة الفعلية المنتمية إلى "الحياة الواقعية"، والتى تخرج عن نطاق روايات كافكا، على تفسير هذه الروايات؟ فى اعتقادى أنها تستطيع أن تعطينا نقطة بداية على الأقل. وهذا أمر لن يأباه ذلك الذى يقف حائراً تماماً عندما يقرأ كافكا للمرة الأولى (وهو وصف يكاد ينطبق على معظم الناس).

فلننظر إلى السلطات فى "المحاكمة" و "القلعة" على أساس أنموذج الأب كما وصفه كافكا. عندئذ تعبر الروايات عن حقائق معينة عن السلطة الاجتماعية. فالنظم التى تمارس السلطة على البشر لا معقولة. ولا يوجد أساس مشروع لسلطتها. وهى تمارس ضغطها بطريقة تفتقر إلى العقل. وحتى القانون الذى يحاول أن يكون دقيقاً وشكلياً، والذى يحاط بمظاهر الجلال والاحترام الذاتى، لا معنى له فى نهاية الأمر.

ومع ذلك فإن أعمال كافكا تزيد بكثير عن أن تكون نقداً لنظم اجتماعية، وهو موضوع نجده أيضاً فى كثير من الأعمال الفنية الأخرى. بل إن الأهم من ذلك استجابة البشر لنظامهم. فهم لا يديرون ظهورهم للسلطة، على الرغم من أن فهمها مستحيل وميؤس منه، فلنتأمل العلاقة بين الأب والابن. إن انفعالات الابن تتجه بعمق إلى أبيه ولا تتحول عنه. ومهما فعل الأب، ومهما كان طاغياً مستبداً، فلن يتغير من هذا الأمر شىء. فالابن لا يستطيع أن ينفصل عن أبيه. والدليل القاطع على ذلك هو أنه يشعر بالإثم إذا لم يتمكن من تلبية مطالب أبيه. ولو كان الأمر على غير ما نقول، لشعر بعدم الاكتراث أو التمرد. فإذا اتخذنا من هذه العلاقة أنموذجاً، ففى استطاعتنا أن نقول إن سلطة النظم الإنسانية أساسية لحياة الإنسان. فهو لا يرضى بالهرب منها، حتى لو استطاع. وعلى الرغم من عدم معقولية السلطة، فإن الإنسان يظل ملتزماً بها. وهو يتحمل ما يقاسيه بسببها من إحباط، ويقبل حكمها راضياً. والإثم الذى يشعر به هو معيار التزامه. وهو يكشف عن إثمه بإبداء استعداده لأن يموت "كالكلب"!

---

(1) المرجع نفسه، ص ١٤٧.

(2) المرجع نفسه، ص ١٤٥.

فكيف يؤدى هذا التفسير إلى جعل الروايات أوضح معنى وأعظم قيمة؟

إن أكثر ما يبعث على الحيرة فى الروايات، عند قراءتها للمرة الأولى، هو إصرارك على محاولة الوصول إلى المحكمة والقلعة. ولو أحس القارىء بقدر كاف من خيبة الأمل عند قراءة "المحاكمة"، لجاز أن يوجه السؤال المعقول الآتى: "إن المحكمة تتركه وشأنه. فلم لا يترك المحكمة وشأنها"؟ أو قد يقول، فى صدد "القلعة": "لم لا ينسى كل شىء عن الناس الذين يعيشون فى القلعة، ماداموا على ما يبدو لم يسمعوا به أبدا "؟ ولكننا لو استخدمنا وقائع حياة كافكا، لسقط السؤال. فليس فى استطاعة ك أن يفصم الروابط التى تجمعه بمن هم أعلى منه. إن "القضاة" بعيدون، ولكنهم ليسوا قضاة لا شخصيين. فانفعالاته وقيمه مرتبطة بهم، وسعيه إليهم إنما هو علامة ارتباطه. والأمر الذى يبدو سخيفا غير مفهوم عند أول قراءة، يتضح الآن أنه عمل من أعمال الإخلاص والولاء.

* * *

فإذا ما أصبح الإدراك الجمالى متجها هذه الوجهة، فإن الضوء يلقى على جوانب أخرى فى العمل. والواقع أن من أجمل ما تتصف به كتابات كافكا ذلك الطابع الغنى التعبيرى الذى يسود أعماله كلها. غير أن التعبير ينشأ من الموضوع، الفكرة الرئيسية ويلونهما بدوره. والقارىء الذى يروعه "المعنى" ستفوته تلك النغمة الثقيلة، التى هى أشبه بالكابوس، والتى تخيم على رواية "المحاكمة". فالنغمة التعبيرية تنبثق عن محنة ك التى لا أمل منها، ولكن لا بد أن يفهم القارىء الصفة المميزة لهذه المحنة، التى هى أكثر من أكثر من مجرد سعى لا نهاية له. ومع ذلك فمن الغريب حقا أن هذه الفكرة الرئيسية نفسها كثيرا ما تؤدى إلى مواقف مرحة، ولا سيما فى "القلعة". بل إن ك منغمس فى موقف كلاسيكى كوميدى، هو ذلك التناقض الذى يتسم به شخص يحاول أن يفعل ما هو واضح الاستحالة، وعندما يهزم، يعاود الكرة ثانية، وهو موقف قريب من السلوك "الآلى" و"التكرارى" عند برجسون. ولكن ينبغى أن نلاحظ ثانية أن بمجرد أن نفهم الخطورة العميقة لمحنة ك، فإن كوميديا كافكا تصبح أكثر من مجرد كوميديا. فهى تصبح ذات طابع ساخر كئيب، يزيده الألم حدة.

فهل من الممكن تفسير "المحاكمة" و "القلعة" بأسرهما على أساس "خطابه إلى أبيه"، أم أن طفولة كافكا مجرد مفتاح لمراحل معينة في الروايات؟ لو وضعنا في اعتبارنا التمييز بين أصول العمل الفنى ودلالته الباطنة، لأصبح الاحتمال الثانى أرجح بكثير. فالرواية ليست مجرد سرد لتجارب الكاتب الأولى. ولا يوجد تناظر حرفى بين "الرسالة" وبين تفاصيل القصة وتصوير الشخصيات في الروايتين. ولو حاولنا أن نحشر الرواية قسرا فى إطار "الرسالة". لضاع منا قدر كبير مما تنطوى عليه الرواية، ولأدى ذلك قطعا إلى تشويه قدر أكبر بكثير. مثال ذلك أن وصف كافكا لطفولته يشير إلى أنه لم يكن يستطيع التخلص من شعوره بالخوف والإثم. ومن المؤكد أنه لا يوجد شيء مضحك فى تلك الليلة التى قضاها فى الشرفة. ومع ذلك فهناك، كما رأينا من قبل، كوميديا من نوع معين فى الروايتين. كما نجد فى كل من "المحاكمة" و"القلعة" معا، أن ك يوجه إليه اللوم لأنه لا يستطيع أن "يتقبل النكتة" (وبهذه المناسبة فإن كافكا ذاته كان يجد "المحاكمة" مضحكة إلى حد صاخب). وهذا يذكرنا، مرة أخرى، بأن للعمل الفنى حياة ودلالة خاصة به.

وحتى لو كانت المهمة الوحيدة لتفسير الروايتين على أساس أنموذج العلاقة بين الأب والابن، هى أن يساعدنا على السير فى جزء من الطريق، فإن من الضرورى اختبار هذا التفسير، شأنه شأن أى فرض آخر فى النقد التفسيرى. فهل يفى التفسير بمعايير "الانطباق على الموضوع" من الوجهة الجمالية[1]؟ وهل يتناسب مع حوادث العمل وشخصياته ويوضحها؟ وهل يساعد على جعل بناء العمل كله متماسكا؟ وهل يمكن استيعابه فى الإدراك الجمالى، بحيث يحدث فارقا حقيقيا نشعر به فى التجربة الجمالية؟ أم أنه مجرد نظرية تنظيمية، اقترحها كافكا، ولكن لا تفيد شيئا عند قراءته؟ إن كان الأمر كذلك، فإنه يتعرض لذلك الخطر الدائم الذى يتعرض له كل نقد سياقى، وهو إخضاع الأدب لعلم النفس والنظرية الاجتماعية. وفضلا عن ذلك فإننى لم أقدم إلا عرضا تخطيطيا سريعا لهذه التفسير. وهناك أسئلة متعددة لا حاجة بنا إلى خوضها فى هذا المقام، ولكن ينبغى مواجهتها فى أية مناقشة تفصيلية كاملة. فما هى بالضبط النظم التى ترمز إليها المحكمة والقلعة؟

(1) انظر من قبل، القسم الثانى من الفصل الخامس.

أهي تدل على الكنيسة، أم على مثل أخلاقي أعلى، أم على جميع النظم. أم على العلاقة العائلية ذاتها فحسب؟ أم أن هذا أمر يتعين علينا أن نبت فيه بأنفسنا؟ وهل نكون أعظم إخلاصا لكافكا لو تركنا الرمزية غامضة غير محددة؟

وأخيرا، فحتى لو تبين أن هذا التفسير مفيد محكم الترابط، فإنني لا أستطيع أن أدعي لحظة واحدة أنه هو التفسير الوحيد الممكن. فكل الأعمال الفنية التي تستحق أن يتكلم المرء عنها متعددة القيم، كافكا، بغموض الظاهر، من أفضل الأمثلة على ذلك. وقد سبق لي أن أشرت إلى العدد الهائل من التفسيرات المتباينة "للقلعة".

* * *

وإذن، فالنظرة النفسية إلى الفن تستمد مادتها من حياة الفنان. غير أنها تستطيع أن تفعل أكثر من ذلك بكثير. ففي استطاعتها أن تطبق على العمل ما عرفه علم النفس عن الدوافع والشخصية الإنسانية. وعلى هذا النحو بدوره تستطيع أن توضح سلوك الشخصيات في الدراما والقصة، والرموز في الأدب والتصوير، الخ. مثل هذا النوع من النقد النفسي لا ينطوي بالضرورة على أية إشارة إلى تاريخ حياة الفنان.

وقد طبق هذا النقد على تلك المشكلة التي هي دون شك أكثر مشكلات النقد التفسيري بأسره تعرضا للجدل، وللجدل الحاد – وأعني بها "مشكلة هاملت".

لقد كتبت حول نقد "هاملت" مؤلفات لا حصر لها، وقدم للمسرحية كل تفسير يمكن تصوره تقريبا. وكثيرا ما كانت هذه التفسيرات تتعارض بعضها مع البعض تماما، بل إن بعضها كان مغرقا في الخيال بحق. وكان من بين المسائل التي حيرت النقاد، "جنون" هاملت. فهل هو مجنون حقا، أم أنه يدعي الجنون فحسب؟ وقد تساءل أحد الظرفاء، بعد أن قرأ قدرا كبيرا من النقد المكتوب حول "هاملت": "هل نقاد هاملت مجانين أم أنهم يتظاهرون بذلك فحسب"؟

ومن حسن الحظ هنا أننا لسنا مضطرين هنا إلى مناقشة هذا السؤال، إذ ليس هدفي هو أن أقدم عرضا شاملا لنقد "هاملت". (كما أنني لا أود حتى أن أشير إلى السؤال: "من الذي كتب هاملت"؟) وإنما أود أن أبين كيف يعالج النقد

الفرويدى "مشكلات هاملت". وسيكون هذا أكثر الأمثلة تفصيلا، فى هذا القسم، للطريقة التى يستطيع بها النقد السياقى أن يخدم أغراض النقد التفسيرى.

وتهدف مناقشتنا "لهاملت" إلى غرض آخر. فقد حاولنا عدة مرات من قبل أن نواجه السؤال: "هل نستطيع أن نقول فى أى وقت إن تفسيرا معينا للعمل الفنى "أفضل" أو "أكثر مشروعية" من تفسير آخر؟ وإن كان الأمر كذلك، فمتى"؟ وسوف نرى الآن كيف يمكن اختبار عدة تفسيرات متعارضة، أثناء محاولتنا الملاءمة بينها وبين الوقائع الداخلية للعمل.

• • •

إن ما أسميته "بمشكلة هاملت" هو فى الواقع مجموعة المشكلات المتعددة. على أن أهم هذه المشكلات جميعا، السؤال: "لماذا يتأخر هاملت"؟ فالشبح يخبره، منذ وقت مبكر فى المسرحية، أن عمه كاوديوس قد قتل أباه. ولكن استجابة هاملت هى:

يالروحى المتنبئة! عمى! (١– ٥)

فمن الجائز إذن أنه كان يشك فى عمه من قبل. ومع ذلك فإنه لا يفى بوعده للشبح بان ينتقم لأبيه، بل يبدو أنه يرجىء هذا الانتقام فى مناسبات متعددة.

ربما كان أبسط تفسير هو ذلك الذى "يقرأ" المسرحية من خلال تقاليد الأدب الدرامى فى الوقت الذى كتبها فيه شيكسبير (ولنلاحظ أن هذا بدوره نوع آخر من النقد السياقى). وهنا تظهر هاملت على أنها واحدة من مسرحيات الثأر"، التى كانت نمطا دراميا شائعا فى لذلك العصر. فهناك عناصر مشتركة بين القصص التى تدور حولها هذه المسرحيات: إذ أنها تبدأ بجريمة، هى عادة جريمة قتل؛ ويصبح واجب الثأر مفروضا على أقرب الناس إلى القتيل،الذى ينبغى عليه أن يعرف القاتل، وقبل أن يستطيع أداء واجبه هذا، يصادف عقبات متعددة ويتغلب عليها. وفى النهاية يقتل المنتقم والمنتقم منه عادة؛ ولا بد أن يقاسى الأخير عذابا مقيما فى الحياة الأخرى، نظرا إلى ما ارتكبه من خطايا.

ولو كانت هاملت مسرحية كهذه، لكان بطلها شابا شجاعا قوى العزيمة، على استعداد تام لقتل عمه. فلماذا إذن يترك أربعة أشهر تنقضى، لا يفعل خلالها شيئا، ما بين رؤياه للشبح ووصول الممثلين إلى القصر؟ من الضرورى، تبعا لهذا التفسير، أن يتأكد هاملت من أن الشبح ليس وهما أو روحا شريرة:

.... إن للشيطان القدرة

على اتخاذ هيئة محببة إلى النفوس(٢-٢)

وفى هذا الصدد يقول أحد النقاد: "...إنه لا يتهرب من (واجبه). بل هو يتريث فقط طوال الوقت الذى يكون من الضرورى فيه تبديد كل شك معقول فى حقيقة التزامه. فهو لا يريد أن يسلك مسلكا متهورا، وإنما يريد أن يتصرف بحكمه"[1].

ويقتنع هاملت بجرم كلوديوس بعد أن يرى تصرفه إزاء المسرحية التى تحدث داخل المسرحية الأصلية. وهنا يصبح قتل كلوديوس أمرا له ما يبرره تماما. ومع ذلك فإن هاملت لا يستطيع أن يفعل ذلك لأن الملك محاط بحرسه دائما. ولا يجده هاملت دون حراسه إلا مرة واحدة فى المسرحية، وهى المرة التى كان فيها كلوديوس يصلى. (٣- ٣). ولو قتله هاملت عندئذ، لما قاسى كلوديوس من اللعنة التى تشترطها "مسرحية الثأر".

وهناك تفسيرات أخرى قريبة الشبه من هذه، يكون فيها إبطاء هاملت راجعا إلى العقبات التى ينبغى عليه التغلب عليها فحسب. غير أن العقبات فى هذه الحالة أقل وضوحا مما هى فى حالة النظرية التى عرضناها الآن. إذ يقال مثلا إن العدالة لا تكون قد تحققت ما لم يعرف الشعب الدنمركى أسباب قتل كلوديوس. إذ أن عملية الثأر تهدم نفسها بنفسها لو كان مواطنو هاملت يرونها فعلا بلا وازع، وبلا دافع سوى طمع الأمير فى العرش.

هذان التفسيران: شأنهما شأن تفسيرات أى عمل فنى، ينبغى أن يكونا متشميين مع تفصيل المسرحية. ولا بد أن يؤديا إلى تنظيم "ما يحدث فى مسرحية

---

[1] روبرت جرى R. Gray (١٨٩١)، فى "قراءات حول شخصية هاملت Readings on the Character of Hamlet (نشره London, Allen) ص ١٧٧ (Claude Williamson & Unwin, 1950)

هاملت "في كل محكم الترابط. غير أن العقبة الكبرى في وجه التفسيرين اللذين تحدثنا عنهما الآن هي ما يقوله هاملت ذاته عن تأخره.

إن المناجيات الذاتية في مسرحيات شيكسبير ينبغي، بوجه عام، أن تقبل على أساس مضمونها الظاهر. فليس ثمة رغبة في خداع الجمهور أو بعث الحيرة فيه (وإن كان المتحدث ذاته قد يختلط عليه الأمر أو يخطئ فيما يؤمن به). على أن هاملت، في مناجاته الذاتية المشهورة، لا يعزو إبطاءه إلى عقبات "تكتيكية". كحراس الملك مثلا. بل إنه يلوم نفسه مرارا على تأخره، وهو ما لم يكن ليفعله لو كانت العقبات خارجية فحسب.

نذل خامل مسلوب الروح، أروح وأغدو بلا عزم
كالحالم، بلا تحمس لمشكلتي. (٢-٢)

وعندما يتحدث بالفعل عن أسباب خارجة عنه، كاحتمال أن يكون الشبح قد خدعه، يبدو هذا أشبه بفكرة لاحقة ومحاولة مصطنعة للتبرير.

فلا بد للتفسيرات السابقة إذن أن تأخذ المناجيات الذاتية، على نحو ما، بعين الاعتبار. فبعض النقاد يرون أن هذه المناجيات ليست أساسية بالنسبة إلى قصة المسرحية أو إلى شخصية هاملت، ويعتقدون أن شيكسبير يستخدمها من أجل مكانتها الشعرية فحسب. وهنا تفسير أبرع قليلا، يرى أن المناجيات الذاتية مجرد أساليب لتأخير القتل، حتى تظل المسرحية تجتذب اهتمام المشاهد أطول وقت ممكن، وتلك أساليب درامية مألوفة في "مسرحية الثأر".

على أن كلا التفسيرين ليس مرضيا تماما، بل إنهما يقللان، بطريقتين مختلفتين، من أهمية المناجيات الذاتية. فتبعا للتفسير الأول تكون أحاديث هاملت نقاط ضعف واضحة في البناء الشكلي للمسرحية، وتكون عناصر خارجية أقحمت دون أن ترتبط بالعمل الكامل ارتباطا محكما. أما في التفسير الثاني، فلا يكون لها إلا غرض درامي ثانوي. فهي ليست ذات أهمية أساسية في ذاتها، أو بوصفها تعبيرا عن شخصية هاملت.

والواقع أن لنا الحق في رفض أي تفسير يقلل من قيمة العمل، لو كان هناك تفسير آخر يزيد من قيمته. ولا شك أن المناجيات الذاتية، تكون لها أعظم

طرافة فى نظرنا إذا أمكن إثبات إنها ترتبط ارتباطا وثيقا بكل ما عداها فى المسرحية. عندئذ يكون كل شيء منبثقا عن حوادث القصة - ومؤديا إلى صبغها بلون خاص، ويؤدى - بكشفه لشخصية هاملت - إلى زيادة الأهمية النفسية للمسرحية وإثراء مضمونها التعبيرى. فلا بد لنا إذن من البحث عن تفسيرات للمناجيات الذاتية غير تلك التى عرضناها الآن.

ويمكن القول بوجه أعم إن جميع التفسيرات التى تلجأ إلى أنموذج "مسرحية الثأر" تبدو غير كافية. ذلك لأنها تؤدى، فى حالة هاملت، إلى فقدانها مكانة التراجيديا - وتحولها إلى ميلودراما. ومثل هذا التفسير ليس متمشيا مع المشاعر التى تثيرها المسرحية فينا. فالمسرحية تبدو أعمق من ذلك وأعقد. وفضلا عن ذلك فإن هذه التفسيرات تعزو أقل أهمية لذلك العنصر الذى أصبح محور الاهتمام فى المسرحية فى العهود القريبة على الأقل، ألا وهو شخصية هاملت. فهى تجعله قويا شجاعا، ولكنها تجعله أساسا إنسانا بسيط الشخصية. ومع ذلك فإن هاملت، حتى قبل أن يعرف شيئا عن الشبح، قد ظهر فى مناجياته الذاتية الأولى شخصية مرهفة الحس، واعية بذاتها.

إن "هاملت" تبدو، على أساس فكرة "مسرحية الثأر"، مسرحية مثيرة، حافة بالدم والمفاجآت العنيفة، ولكنها لا تزيد عن ذلك كثيرا. فضلا عن ذلك فإن المناجيات الذاتية من حيث طولها ومادتها، لا تتلاءم مع هذا النوع من المسرحية، بحيث تبدو "هاملت" أشبه بعمل أساسه الترقيع. بل لقد خمن البعض أن المسرحية كما نعرفها نتاج لعدة مؤلفين، من بينهم شيكسبير وكيد Kyd.

وهكذا نظل ننتظر تفسيرا آخر، ونريد تفسيرا يعمل حسابا لجميع تفاصيل المسرحية، ويمدنا ": بقراءة" مترابطة للكل، ويعمق الأهمية الجمالية للعمل.

وعلى حين أن التفسير الأول يقلل أهمية شخصية هاملت، فإن كولريدج يجعل المسرحية بأكملها تدور حول هذه الشخصية. وفى هذه الحالة لا يرجع الإبطاء إلى عوامل خارجية، بل إلى طبيعة هاملت ذاتها. فهو لا يتردد لأنه جبان. بل إننا نلمس فيه "نشاطا عقليا هائلا، يكاد يفوق الوصف، ونفورا من السلوك الفعلى بنفس

المقدار"[1]. فهاملت يضيع فى "التفكير المفرط فى الحادث" (٤- ٤)، وهو بالتالى يفتقر إلى القدرة على الفعل. فهو "يرجىء الفعل حتى لا يعود فى الفعل فائدة، ويموت ضحية الظروف والمصادفات العارضة"[2].

من الواضح أن كولريدج يتغلب على الاعتراضات الموجهة إلى التفسير الأول. فهو يعمل حسابا للطابع الاستنباطى الواضح للمناجيات الذاتية، بل يوكده. هذا الطابع وتبعا لتفسيره يصبح هاملت شخصية أكثر تعقيدا وطرافة بكثير. وهو يندرج تحت النمط الكلاسيكى للبطل التراجيدى، إذ أن "خطأ معينا (١-٤) يحول بينه وبين مواجهة تحدى الظروف. ونظرا إلى الأهمية الرئيسية للبطل فى "هاملت"، فإن المسرحية تغدو أكثر توحدا، من الناحيتين الشكلية والتعبرية، عما كانت عليه فى التفسير الأول. وهى على وجه العموم تكتسب من جديد مكانتها بوصفها تراجيديا.

ومع ذلك فإن تفسير كولريدج لا يمكن أن يتمشى مع جميع الشواهد فى المسرحية. فهو يجعل من هاملت شخصاً مفرطاً فى "التأمل"، وبالتالى بطيئاً فى سلوكه العملى، ومع ذلك فإن هاملت يبدو بعيداً عن ذلك كل البعد فى مواضع متعددة من المسرحية. فهو ليس فقط شجاعاً قوى العزيمة، كما يقول كولريدج، بل إنه فى المشهد الرابع من الفصل الأول، عندما ينادى الشبح هاملت، يحاول أصدقاؤه أن يمنعوه من السير وراءه. ويحذره هو ريشيو الحريص قائلاً:

ماذا لو كان يغريك نحو الطوفان يا مولاى؟

ولكن هاملت يهتف:

...كفوا أيديكم عنى، يا سادة

بحق السماء، سأجعل من يمنعنى عنه شبحا،

ثم يندفع نحو الشبح. وفى المشهد الرابع من الفصل الثالث يندفع فورا صوب بولونيوس عندما يسمعه وراء الستار ويقتله. وتصف الملكة ذلك بأنه "سلوك دام متهور". وفى المشهد السادس من الفصل الرابع يتبدى شخصا مغامرا جريئا حين يترك السفينة التى تحمله إلى إنجلترا. وفى المشهد الثانى من الفصل الخامس يصف سلوكه الحاسم، السريع البديهة، فى تدبير موت روزنكرانتس وجلندشترن.

---

(١) ويليامسون، المرجع المذكور من قبل، ص ٣٢.

(٢) المرجع نفسه،ص ٣٣.

وفى المشهد الأول من الفصل الخامس، لا يتردد فى قبول تحدى لا يرتس للقتال باسم أو فيليا وفى سبيل ذكراها. ومن هنا فإن تفسير كولريدج لا يبدو صحيحا إلا جزئيا.

وهنا بالضبط يبدأ التفسير الفرويدى. وقد عرض هذا التفسير إرنست جونس فى كتابه هاملت وأوديب"، الذى ربما كان أشهر دراسة فرويدية فى النقد السياقى القريب العهد.

إن جونس، مثل كولريدج، يرى أن سبب الإبطاء لابد أن يكون فى هاملت نفسه. غير إن هاملت، كما رأينا الآن، لا يتكأ عادة عندما يكون السلوك ضروريا. فلم يفعل ذلك فى هذه الحالة؛ أى قتل عمه ؟ لقد ظل هاملت، حتى المشهد الرابع من الفصل الرابع، لا يعرف السبب:

...لست أدرى

لم أظل أعيش لأقول "هذا شىء ينبغى عمله"؛

ما دام لدى الدافع، والإرادة، والقوة

والوسيلة لفعله.

وهكذا يرى جونس أن هاملت "رجل قوى يعذبه كبت غامض معين"[1].

وعلى حين أن بعض النقاد يبدون استعدادهم للاستسلام، ويقولون إن المسرحية غامضة أساسا، فإن جونز يرى أن هاملت يندرج تحت نمط السلوك العصابى الذى درسه فرويد وأتباعه. "ففى كل حالة لا يستطيع فيها شخص أن يفعل شيئا ينبئه كل تفكير واع بضرورة فعله... يكون ذلك على الدوام راجعا إلى وجود سبب خفى معين يجعل جزءا منه غير راغب فى فعله؛ هذا السبب لا يعترف به لنفسه، ولا يشعر به إلا شعورا خافتا، إن كان يشعر به على الإطلاق. وهذه بالضبط هى حالة هاملت"[2].

ولما كانت حالة هاملت هى حالة قوى لا شعورية، فإن جونس يعتقد أن نظرية التحليل النفسى يمكن أن تطبق عليها.

---

(1) أرنست جونس: هاملت وأوديب، ص ٣٩.
Ernest Jones: Hamlet and Oedipus (Garden City, Doubleday, 1955).

(2) المرجع نفسه، ص ٦٠.

إن جونز يرى فى هاملت تأثير "عقدة أوديب"، أو أن هاملت، حين كان طفلا، كان متعلقا بأمه تعلقا جنسيا قويا. وبالتالى كان يتمنى "سرا" موت منافسه. وهو أبوه. وعندما وصل إلى سن النضج. "كبتت" هذه الرغبات بالضرورة[1]. ومع ذلك فإن "الرغبة إلى كبتت منذ زمن طويل. فى الحلول محل أبيه بالنسبة إلى حب أمه. أثارتها من جديد. بطريقة لا شعورية. رؤية شخص معين يغتصب نفس المكانة التى طالما اشتاق هو ذاته إليها. والأدهى من ذلك أن هذا الشخص فى نفس الأسرة. بحيث أن الاغتصاب الحالى يشبه الاغتصاب الخيالى من حيث أنه محرم[2].

وهكذا فإن الرجل الذى أقسم هاملت على قتله هو نفس الرجل الذى حقق أعمق رغبات هاملت نفسه. وعلى ذلك فإن عملية الانتقام محاطة بمشاعر آثمة تضفى على الواجب الأخلاقى غموضا وتشل السلوك. "فرفضه التخلى عن رغباته المحرمة يعنى الاستمرار فى الخطيئة، وبالتالى دوام وخز الضمير المعذب. ومع ذلك فإن قتل زوج أمه يعادل ارتكاب الخطيئة الأصلية ذاتها. وهو فعل أشد إثما"[3].

والواقع أن الشواهد التى يتعين فحصها من أجل اختبار صحة هذا التفسير، هى شواهد مفرطة فى التعقيد. فلن يكون علينا فقط أن نحدد مدى ملائمة هذا التفسير لتفاصيل المسرحية؛ بل إن صحة النظرية النفسية التى يرتكز عليها هذا التفسير توضع بدوها موضع الشك، على أننا نستطيع أن نقول عن يقين إن نظرية جونس، على الأقل، نظرية معقولة؛ وهى، على الأكثر، لها حق معقول فى أن تعد أفضل رد قدم حتى الآن على "مشكلة هاملت". فهى تتغلب على الاعتراضات الموجهة إلى تفسير "مسرحية الثأر" وتفسير كولريدج. وهى تجعل المناجيات الذاتية متسقة مع بقية المسرحية. وهى قد تعلل جاذبية المسرحية الدائمة. ويبدو أن هناك وقائع تؤيدها، منها تلك الواقعة التى عبر عنها أحد النقاد تعبيرا دقيقا حين قال: "إن هاملت يبدو مهتما بحياة أمه الجنسية اهتماما كبيرا".

ويستخدم جونز هذه النظرية، لا فى تحليل العمل الفنى فحسب، بل فى تحليل الفنان أيضا. فهو يرى أن ضروب الصراع التى يواجهها هاملت تعكس صراعا

---

(1) المرجع نفسه، ص٧٨، ٩٠ – ٩١.
(2) المرجع نفسه، ص ٩٣ – ٩٤.
(3) المرجع نفسه،ص ١٠٢ – ١٠٣.

مماثلا كان يعانى منه الرجل نفسه، شيكسبير[1]. وهذا نظرية فرضية إلى حد بعيد. ولما كان ما يهمنا هو الفن، لا علم النفس، فلسنا فى حاجة إلى الدخول فى تفاصيلها. ومع ذلك فمن الجدير بالملاحظة أن جونز يقول عن العمل الفنى وشخصية الفنان إن "زيادة معرفتنا بأحدهما يؤدى آليا إلى تعميق فهمنا للآخر"[2]. غير أن لفظ "آليا" هذا مشكوك فيه إلى حد بعيد. وهو يدل، كما دلت شواهد أخرى رأيناها من قبل فى هذا القسم، على الناقد السياقى يبالغ فى عرض موقفه، وبالتالى فقد يضلل قراءه. فالواقع أن قدرا كبيرا من شخصية الفنان لا "يتمثل" فى العمل على الإطلاق. فالمضمون النهائى للعمل يتوقف إلى حد بعيد على عوامل مثل حدود الوسط الذى يعبر عن نفسه من خلاله، وتفاعل العناصر فى العمل، الذى يستغرق، بذاته، اهتمام الفنان. كما أننا لا نستطيع أن نستدل "آليا" من العمل على الفنان. فمثل هذا الاستدلال، كما رأينا من قبل، هو عادة مخفوغ بالمخاطر، وكثيرا ما يكون باطلا تماما.

إن من السهل فى عصرنا الحالى، الذى أصبح فيه علم النفس جاريا على ألسن الناس جميعا، أن نقع فى خطأ النظر إلى العمل على أنه مجرد "انعكاس" لشخصية الفنان. وعندما يكون من الصحيح على أى نحو، أن يوصف أى عمل فنى بأنه "انعكاس" كهذا، فغن هذا الوصف لا يكون، كما ذكرت من قبل، إلا حقيقة جزئية. فالعمل ينطوى دائما على ما هو أكثر من ذلك. ومن الواجب أن نتذكر أن الأعمال الفنية يمكن تذوقها ونقدها جماليا فى كثير من الأحيان، دون أن نقول كلمة واحدة عن الفنان. إن من المؤكد أن الوثائق النفسية لها طرافة خاصة، وأن الأعمال الفنية يمكن أن تعالج أحيانا على أنها وثائق نفيسة. غير أن من الخطأ الفادح، الباهظ التكاليف، أن ننظر إلى الأعمال الفنية على أنها ليست إلا هذا، وأن نغمض عيوننا، وبالتالى، عن طبيعتها الكامنة، وقيمتها بوصفها موضوعات للإدراك الجمالى.

* * *

---

(1) المرجع نفسه، الفصل السادس.

(2) المرجع نفسه، ص ١٤.

لقد كان من الضرورى، طوال مناقشتنا، أن نحذّر القارىء من مبالغات النقد السياقى وسوء استخدامه. ولكن من الخطأ أن نختم هذا القسم بنغمة سلبية. ذلك لأن السياقيين قد علمونا عن الفن أموراً لا تقدر قيمتها ثمن، وبفضلهم أصبحنا الآن نرى أوضح مما كنا نرى فى أى وقت آخر من تاريخ الفن، مقدار ما يستمده العمل الفنى من الفنان ومجتمعه. وهكذا أصبحت للعمل دلالة إنسانية أعظم بالنسبة إلى المشاهد، وصار اكثر ثراء فى معناه وقوته التعبيرية.

وهناك قدر كبير، من أفضل أمثلة النقد السياقى، لا يتنمى إلى أى من المدارس التى ناقشناها. فالناقد السياقى لا يتعين عليه أن يكون من أنصار ماركس أو فرويد. بل إن من الممكن أن يجمع بين علم النفس، والتحليل النفسى، والتاريخ، وعلم الاجتماع، وغير ذلك من فروع العلم. وكثيراً ما تكون هذه لازمة لتفسير رمز معقد عميق، أو أسطورة كانت تقليدية فى مجتمع الفنان.

وهناك لوحة للفنان تيسيان، هى "أسطورة الحكمة" (انظر اللوحة رقم ٢٧) تحمل "شعارا". ولو ترجمنا هذا الشعار من اللاتينية، لكان نصه: "من (تجربة) الماضى، يسلك الحاضر بحكمة، خشية أن يفسد السلوك فى المستقبل"[1].

وتصور اللوحة ثلاثة وجوه، أحدها وجه رجل عجوز، أداره نحو اليسار، والثانى وجه رجل متوسط العمر، فى الوسط، والثالث وجه شاب، أدراه نحو اليمين. وقد تتبع الناقد المشهور إرفن بانوفسكى هذا الرمز الوارد فى الشعار طوال فن العصر الوسيط وفن عصر النهضة، وبين أن الوجوه ترمز إلى الماضى والحاضر المستقبل على التوالى. غير أن اللوحة تصور أيضا ذئبا، فى اليسار، وأسدا فى الوسط، وقلبا فى اليمين. ويرجع بانوفكسى أصل هذه الرموز إلى الديانة المصرية القديمة، ويبين أن معناها هو نفس معنى الرءوس الثلاثة. فما الذى كان يمكن أن يدفع أعظم المصورين

---

(1) ارفين بانوفكسى: "أسطورة الحكمة" لتيسيان :حاشية."فى كتاب" المعنى فى الفنون البصرية، ص ١٩٤.
Erin Panofsky:"Titian`s Allegory of Prudence, A Poostscript".
In "Meaning in the Visual Arts". (Garden City, Doubkeday, 1955).

جميعا إلى الجمع بين موضوعين متباينين يقولان، على ما يبدو، شيئا واحدا؟ وبعبارة أخرى، فماذا كان الغرض من لوحة تيسيان"[1]؟

لابد من مزيد من البحث. وهنا يبدأ الناقد فى بحث حياة الفنان ولوحات أخرى له. وهكذا يتمكن بانوفسكى من كشف شىء لم تدركه الأجيال السابقة. وهو أن وجه الرجل العجوز هو وجه تيسيان ذاته. أما الرجل المتوسط العمر فهو ابنه. وأما الشاب فهو حفيده" بالتبنى". فاللوحة إذن ليست ذات معنى أسطورى فحسب، وإنما هى وصية شخصية للفنان. غير أن "من المشكوك فيه أن تكون هذه الوثيقة البشرية قد كشفت لنا على نحو كامل جمال موضوعها وصدقه. ولو لم يكن لدينا الصبر على فك رموز لغتها الغامضة"[2].

وفى هذه الحالة بدورها يتبين لنا مدى وثوق الصلة بين النقد التفسيرى والنقد التقديرى. فعن طريق "فك الرموز" الذى قام به بانوفكسى، أصبح العمل يحدثنا على نحو أوضح وأقوى، بوصفه "وثيقة بشرية".

* * *

وأخيرا، فإن النظرية السياقية كان لها تأثير خفى، ولكنه قوى، فى كل تقدير فني.

فهذه النظرية تبين لنا أن خلق الفن ليس مسألة "إلهام" فردى فحسب. فالفن نشاط اجتماعى من بين أوجه النشاط الأخرى. قد كان الأنثروبولوجيون يدرسون فن أية حضارة مثلما يدرسون تركيب الأسرة فيها. وقد جعلونا أكثر تعاطفا مع الفن البدائى وفن الشعوب الأخرى، بان وجهوا انتباه الغرب إلى هذا الفن. وحين أصبحت أذواقنا أرحب وأوسع نطاقا، أصبحت معايير الحكم لدينا أعظم مرونة. ففى العهود الأسبق، كان النقاد فى ميدان الفنون البصرية يرون أن الفن اليونانى أو فن عصر النهضة المتوسط هما "معايير الحكم على كل فن"[3]. أما الآن

---

(1) المرجع نفسه، ص ١٦٥.

(2) المرجع نفسه، ص ١٦٨

(3) ماير سابيرو "الأسلوب" فى كتاب "الانثروبولوجيا اليوم"، نشره كروبر، ص ٢٩١

Meyer Shapiro:"Style in 'Anthrpololgy Today", ed
Krober (Univ. of Chicgo Press, 1953).

فإن النقاد أصبحوا أكثر استعدادا للاعتقاد بأن "الفن الكامل ممكن فى أى موضوع أو أسلوب"[1].

وفضلا عن ذلك فإن موقف النظرية السياقية من الفن الغربى ذاته قد شجع أيضا على توخى الزبد من التسامح واتساع الأفق فى تقدير الفن. فعندما نعرف الأصل الذى يرجع إليه شىء ما، والمؤثرات التى تحكمت فى تشكيله، نصبح أقل ميلا إلى النظر إليه على أنه يسرى على نحو "أزلى" أو "مطلق". وعندما نفهم تاريخه الطبيعى نفهم أيضا حدوده التى لا يتعداها. فلهذا الشىء قيمة فى حدود الموقف الخاص الذى نشأ فيه، لا فى جميع المواقف. وهذا يصدق على النظام السياسى. كالملكية، وعلى القانون الأخلاقى. و هو يصدق أيضا على الفن. فالنظرية السياقية وضعت الفن فى إطاره الطبيعى. والفن الجميل ليس "سرا روحيا غامضا"، وإنما هو ينشأ فى ظروف الحياة البشرية، ويفى بحاجات بشرية. وفضلا عن ذلك، فإن أصول الفن متعددة إلى غير حد. وبقدر ما تؤدى إلى جعل العمل الفنى على ما هو عليه فى تركيبه الباطن، فإنها تخلق قيما مختلفة فى النواتج الفنية لمختلف العصور والثقافات. وهكذا ندرك ألان أن الأنواع المختلفة من الفن يمكن أن تكون كلها قيمة "على طريقتها الخاصة". والخلاصة أن النظرية السياقية زادتنا قربا من النزعة النسبية.

٣- النقد الانطباعى:

أراد أصحاب النظريات السياقية فى أواسط القرن التاسع عشر أن يكونوا، قبل كل شىء وعلميين. وكان المطلوب من النقد الفنى أن يقتدى بالعلوم الفيزيائية فى موضوعيتها ودقتها.

وبحلول نهاية القرن التاسع عشر، كان هناك رد فعل قوى على هذا النوع من النقد. وكان رد الفعل يرجع إلى عوامل متعددة.

أول هذه العوامل هو أن حركة "الفن لأجل الفن" كانت تنادى "بالعزلة" الجمالية، وانطواء الفن الجميل على ذاته، قد كشف السياقيون عن العلاقات المتبادلة بين العمل الفنى وبين أشياء أخرى. وكثيرا ما كونوا يطمسون القيم الجمالية

---

(١) المرجع نفسيه، ص ٢٩١.

للعمل أو يتجاهلونها. وعلى ذلك فقد كان من الضرورى أن تنتقل حركة "الفن لأجل الفن" إلى الطرف المضاد للنظرية السياقية. وفضلا عن لذلك فإن النظرية السياقية. أما ما يبدو أنه أشهر فروعها، كانت فى نهاية القرن التاسع عشر تبدو وكأنها أخفقت. ذلك لأن الحتميين، أمثال ماركس. وتين. قد وضعوا تصميمات مفصلة "للتفسير" المنشىء (genetic) الكامل للفن. غير أن هذه التصميمات ظلت مجرد تصميمات فحسب. ولم يكن من الممكن تفسير الفن أو الفنان على أنهما مجرد نواتج للقوى النفسية والاجتماعية. ذلك لأن العبقرية لا يمكن تفسيرها بنفس الطريقة التى تفسر بها الجاذبية.

وفضلا عن ذلك، فإن أولئك الذين قادوا الثورة على النظرية السياقية تأثروا بالنظرية الوجدانية تأثيرا قويا. ولقد قال أوسكار وايلد: "الفن انفعال"[1]. ولما كان من الضرورى أن تثور انفعالات الناقد، فإن الموضوعية، حتى لو كانت مرغوبا فيها، مستحيلة:

"إن النقد الموضوعى لا وجود له، مثلما أن الفن الموضوعى لا وجود له، وكل من يخدعون أنفسهم فيعتقدون أنهم يضعون فى أعمالهم أى شىء غير شخصياتهم إنما هم واقعون فى أشد الأوهام بطلانا. فحقيقة الأمر هى أننا لا نستطيع أبدا أن تخرج عن أنفسنا"[2].

وأخيرا، فقد كانت الحركة الجديدة تشك فى جميع القواعد "النقدية"، سواء منها السياقية، والكلاسيكية الجديدة، وأية قواعد غيرها. فالقواعد أكثر جمودا وشكلية من أن يتأثر بها الناقد "الذاتى" الذى يستجيب للعمل الانفعالى، والفن لا يمكن أن يحكم عليه بالقواعد[3].

---

(1) "الناقد بوصفه فنانا" فى كتاب "مختارات موجزة من أوسكار وايلد" ص ١١٧ ,"The Critic as Artist" in "The Portable Oscar Wilde",

(2) أناتول فرانس " فى الحياة والثقافة "On Life and Letters ترجمة ايفانز (N, Y., John Lane, 1911) ص٧- ٨ من المقدمة.

(3) باتر المقدمة "فى كتاب" عصر النهضة، ص ٢٧.

وعلى ذلك فإن التاريخ، وعلى النفس، وما شابههما من العلوم، لا تفيد الناقد فى شىء، وهو يتحرر من القواعد. فكل ما يريده الناقد هو "نوع معين من المزاج، والقدرة على أن يتأثر بعمق بوجود الموضوعات المادية."

° ° °

وإذن، فما الذى يقوم به الناقد فعلا؟ يقول أناتول فرانس فى عبارته المشهورة: "إن الناقد الجيد هو ذلك الذى يروى مغامرات روحه بين الأعمال الفنية الكبرى"[١]. وهو يسجل، ويصف، تلك الأفكار، والصور، والأحوال النفسية والانفعالات، التى يثيرها فيه العمل الفنى. وقد عرض أناتول فرانس هذا الفهم للنقد فى مجال الأدب، وعرضه أوسكار وايلد وولتر باتر فى مجال الأدب والفنون البصرية، كما عرضه ديبوسى فى مجال النقد الموسيقى، وكان ذلك كله عند مطلع القرن العشرين. وقد قال الأخير: "إن وصف المرء لانطباعاته أفضل من النقد، وكل التحليل التكنيكى مقضى عليه بأن يكون عقيما"[٢].

والواقع أن رد الفعل لدى "الانطباعيين على "النقد الموضوعى" هو رد فعل انطباعى. ذلك لأن الانتباه يركز، فى حالة النقد السياقى والنقد بواسطة القواعد معا، على الموضوع. أما بالنسبة إلى الانطباعى، فإن الأسئلة الرئيسية هى:

"ما الذى تعنيه هذه الأغنية أو اللوحة، وهذه الشخصية الجذابة التى تعرض فى الحياة أو فى كتاب، بالنسبة إلى؟ وما تأثيرها الحقيقى فى؟ أهى تعطينى لذة؟ وإن كان الأمر كذلك، فما نوع هذه اللذة أو درجتها"[٣]؟

وفضلا عن ذلك فإن فى استطاعة الناقد أن يطلق العنان لخياله وانفعالاته، أثناء مشاهدته للعمل الفنى. فليس من الضرورى أن يقتصر نقده على ما هو العمل: "إن جميع الكتب عامة، بل أروعها، تبدو لى أقل قيمة إلى حد لا متناه، من حيث مضمونها، بالقياس إلى ما يضعه القارىء فيها" [٤].

---

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٧ من المقدمة.

(٢) اقتبسه ماكس جراف فى كتابه: "المؤلف الموسيقى والناقد" ص ٢٩١ Max Graf: Gomposer and Crititic (N. Y., Norton, 1946).

(٣) باتر، المرجع المذكور من قبل، ص ٢٦ من المقدمة.

(٤) أناتول فرانس.المرجع المذكور من قبل، المجموعة الثانية، ص١١ – ١٢ من المقدمة، وانظر أيضا أوسكار، المرجع المذكور من قبل،ص ٨٧ .

ويستطيع الناقد أن يستمتع بهذه الحرية لأن الانطباعية ترفض الوظائف المألوفة للنقد. إذ أن المهمة الأولى للناقد ليست إصدار حكم على العمل، أو تفسيره للقارىء. بل إن النقد الفنى ليس له غرض وراء ذاته. وهو. كالفن. .... سبب وجود ذاته"[1]. ومن هنا فليس مما يعيب الناقد أن يخفق فى وصف مضمون العمل بدقة. ويتساءل وايلد: "من الذى يهمه أن تكون آراء رسكين فى تيرنر صحيحة أم لا؟ وفيم يهم ذلك"؟ إن وايلد يعد النقد عملا فنيا فى ذاته، وهو يمتدح نثر أرسكين "القوى الفخم... الملىء بالانفعال وبالألوان الملتهبة فى فصاحته النبيلة، والغنى فى موسيقاه السيمفونية الفياضة"[2].

° ° °

إن النقد الانطباعى لم يبدأ بالانطاعيين. فقد كانت كتابات عدد كبير من النقاد السابقين، إلى حد معين على الأقل، أوصافا لاستجابات الناقد ذاته. والأرجح أن أناتول فرانس كان على حق حين قال إن العنصر الشخصى لا يمكن أن ينفصل عن النقد الفنى. أما اللاشخصية الكاملة فكثيرا ما تتمثل فى "إعطاء الدرجات"، وهو عادة. نوع آلى عقيم من النقد. ويكاد جميع النقاد الكبار يكون لهم طابع شخصى مميز.

ولكن، برغم أن لدى معظم النقاد قدرا من الانطباعية، فمن المشكوك فيه أن تكون الانطباعية فى ذاتها أساسا سليما للنقد. صحيح أن للانتقادات الانطباعية فى كثير من الأحيان، أهمية أدبية فى ذاتها. ومع ذلك فلو طلبنا من الانطباعية شيئا اكثر من ذلك، لوجدناها تخذلنا عادة.

إن الانطباعية لا تضع حدودا لما يقوله الناقد. ففى استطاعته أن يتحدث عن أى شىء وكل شىء. ولو كنا ننشد تفسيرا لما هو متضمن فى العمل، لما استطعنا أن نحصل عليه منه إلا بالمصادفة البحتة، وبالمثل فإنا لا نستطيع أن نتوقع منه تقديرا معقولا منظما للعمل.

---

(١) وايلد، المرجع المذكور من قبل، ص ٨٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٤.

إن آفة الانطباعية هى خروجها عن النطاق الجمالى. فالناقد الانطباعى لا يكون له، فى كثير من الأحيان، شأن بالتركيب الباطن للعمل، وقيمته. ولا شك أن الخروج عن الموضوع خطر دائم يتعرض له كل ناقد. ولا يوجد أى نوع من النقد معصوم تماما من هذا الخطر. وقد رأينا أن هذا يصدق على كل من النقدين الكلاسيكى الجديد والسياقى. ومع ذلك فإن الانطباعية هى النوع الوحيد من النقد. الذى يشجع عمدا على الخروج عن الموضوع. بل إنه يرحب به، كما هى الحال عند أوسكاروايلد.

لقد وقع ريمر فى خطأ الخروج عن الموضوع لأنه طبق قواعد الكلاسيكية الجديدة بطريقة غشوم لا تصرف فيها. ومع ذلك فإن هذه القواعد تنطبق على بعض الأعمال الفنية على الأقل. ولو كان هناك ناقد أذكى من ريمر، حتى لو لم يكن ناقدا من الطراز الأول، لكان لنا أن نتوقع منه أن ينبئنا بشىء عن العمل، عن طريق استخدام القواعد بحكمة. أما الانطباعية فهى تطرح جميع القواعد جانبا. ومن ثم فإن من السهل أن تتحول إلى تدفق انفعالى صرف. وكثيرا ما يكون هذا التدفق منعدم القيمة تماما، سواء من وجهة النظر الأدبية أم النقدية.

بل إن هناك من الدلائل ما يشير إلى أن كبار الانطباعيين أنفسهم لم يكونوا يؤمنون بالانطباعية الكاملة، والمطلقة. مثال ذلك أن وايلد يسلم بأهمية التحصيل التاريخى والتحليل المفصل للعمل[1]. كما يقول إن الناقد يمكن أن يشارك فى نفس الانفعالات التى يعبر عنها العمل[2]. ويقول أخيرا إن الناقد يستطيع "بالتحصيل العلمى المتعمق والرفض الحازم[3]". أن يحدد قيمة العمل الأرفع ويميزه من الأعمال الأقل قيمة. وفى هذه الفقرات يعود أوسكار وايلد إلى العمل ذاته، و تفسيره وتقديره.

والأهم من ذلك أن قادة الحركة الانطباعية ليسوا انطباعين تماما فى ممارستهم العملية للنقد. ذلك لأن وايلد، وأناتول فرانس، وباتر، ولوميتر Lemaiter، لم يكونوا يقتصرون، فى انتقاداتهم للأعمال المعينة، على تسجيل مشاعرهم الشخصية بل كانوا أيضا يشرحون بناء العمل الفنى وطابعه التعبيرى. كما

(١) المرجع المذكور من قبل، ص٩١.
(٢) المرجع نفسه، ص١٠٠-١٠١.
(٣) المرجع نفسه، ص١٠٧.

كانت لديهم استبصارات "موضوعية". صحيح أن هذه الاستبصارات كانت تمتزج عادة "بانطباعاتهم"، ومع ذلك فقد كانت موجودة بالفعل، وكثيرا ما كانت تمثل نقدا تفسيريا على أرفع مستوى. وهكذا فإنهم لم يسمحوا للنقد بأن ينحدر إلى حلم اليقظة الطليق الجامح.

وعلى الرغم من أن الانطباعية التامة لا يمكنها القيام بالعمل الذى نتوقع من الناقد أن يقوم به، فإن قدرا معينا منها أن يكون نافعا له ولنا فى آن واحد. وربما أفضل ما يمكنها عمله هو أن تبث فى القارىء حماسة الناقد نفسه للعمل. فإذا انتقلت إلينا حمى الحماسة هذه، كان من الأمور شبه المؤكدة أننا سنفهم قيمة العمل على نحو أفضل. غير أن الحماسة وحدها ليست كافية، بل ينبغى على الناقد أن يوضح لنا ما تحمس له، وسبب هذا التحمس.

٤- النقد القصدى :

تساءل وايلد، بطريقة بلاغية: "من الذى ... يهمه إن كان السيد باتر قد وضع فى لوحه الموناليزا شيئا لم يحلم به ليوناردو أبدا ؟"[١]. أما خصوم الانطباعية فقد أخذوا الأمر مأخذ الجد. فقد كان ذلك يهمهم. ومن هنا قالوا عن الانطباعى: "إننا لن نحرم هذه الروح الرفيعة من لذة مشاعرنا". ولكنهم سارعوا بالإشارة إلى "أن... الانتباه قد تحول عن العمل الفنى"[٢]. ومن المفارقات الغريبة أن نفس التهمة قد وجهت إلى "مدرسة تين"[٣]، فى نواح أخرى مضادة تماما لما كان يقول به الانطباعيون، وهى المدرسة التى حولت الانتباه من الفن إلى التاريخ وعلم الاجتماع. ومن هنا فقد بذلت فى أوائل هذا القرن محاولة لإعادة الانتباه إلى العمل الفنى.

وأفضل طريقة لتحقيق هذا الهدف هى أن "نهتم" بمقصد الفنان. فهنا يصبح السؤال النقدى الرئيسى هو: "ما الذى حاول الشاعر أن يفعله، ويفعله وكيف حقق مقصده؟"[٤].

---

(١) المرجع نفسه، ص ٨٤.

(٢) ج. أ. سبنجارن "النقد الجديد" فى كتاب "النقد الخلاق".
J. E. Spingarn: "The New Criticism", in "Creative Criticism" (N.Y., Harcourt, Brace, 1931) P. 6.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٥.

(٤) المرجع نفسه، ص١٨.

على أن النقد القصدى Intentionalist لا يمكن أن يقتصر، من الوجهة التاريخية، على رد الفعل على الانطباعية. فهو يتكرر دوريا طوال تاريخ النقد. وهو يتمثل طوال القرن التاسع عشر. بوصفه نتيجة مترتبة على اهتمام الرومانتيكية بشخصية الفنان و"عبقريته". بل لقد رأينا بوادره تظهر من قبل عند بوب وجونسون، فى القرن الثامن عشر. وهو مازال فى عنفوان حيويته فى أيامنا هذه. وقد كتب أحد الكتاب فى الآونة الأخيرة يقول: يبدو لى أن أرفع نوع من الاستجابة للموسيقى... هو ذلك الذى يضعنا بطريقة كاملة فى علاقة مباشرة مع مقاصد مؤلفها"[1]. ولا جدال فى أنك صادفت أمثلة للمذهب القصدى فى الكتب المؤلفة عن الفن، وفى المحاضرات التى تلقى فى الفنون، الخ.

إن النظرية القصدية هى على الدوام دعوة إلى التعاطف "الجمالى. هى تحذرنا من تأمل العمل"بروح" غريبة عن روح الفنان. على حد تعبير بوب. وبذلك فإنها تحول بيننا وبين البحث عن أمور غير مطلوبة فى العمل. ولو تأملنا المذهب القصدى على هذا النحو، لكان فكرة صحيحة بالنسبة إلى أى نوع من النقد.

* * *

غير أن كل شىء يتوقف على ما نعنيه"بالقصد". فللفظ عدة معان متباينة. كثيرا ما نخلط بينها فى حديثنا عن الفن. ولهذا الخلط عواقب وخيمة. ذلك لأن "القصد"، فى أحد معانيه، لا يتمثل أساسا عمليا سليما للنقد.

فى هذا المعنى يكون "القصد" لفظا نفسيا، يشير إلى شىء حدث فى ذهن الفنان. فهو الفكرة التى كانت لديه. قبل الخلق وأثناءه، عن العمل الفنى النهائى الذى أراد إنتاجه. وبعبارة أخرى فالقصد هو هدف نشاطه، كما تخيله. وعلى ذلك فإن هذا "القصد النفسى"، كما أسميه، هو شىء يقع خارج العمل الفنى ذاته. (ولما كانت النظرية القصدية، فى هذا المعنى، تهتم بأحد أصول العمل، فمن الممكن أن تعد نوعا من أنواع النقد السياقى).

وثمة اعتراضات قوية على استخدام "القصد النفسى" إما فى تفسير العمل الفنى، وإما فى تقديره.

---

(1) تشاندلر Chandler، المرجع المذكور من قبل، ص ٢٣٢.

فهناك أولا مشكلة "عملية"، ليست على الإطلاق بالمشكلة الضئيلة الشأن. تلك هى صعوبة معرفة المقصد الحقيقى، بل استحالة معرفته فى كثير من الأحيان. فالقصد شيء يقع فى نطاق تجربة الفنان الخاصة. وما لم يصفه، فى رسائله أو محادثاته أو سيرته الذاتية، فإنه يظل غير معروف إلا له هو ذاته. وعلى ذلك فلا يمكن تطبيق معيار القصد على الأغلبية الساحقة من الأعمال الفنية. وفضلا عن ذلك، فحتى فى الحالات التى يكون فيها الفنان قد وصف قصده، فإن وصفه يتعرض لكل العيوب المعتادة التى يتعرض لها كلام الفنانين عن الخلق الفنى، كالتبرير، والخداع المتعمد، والخداع الذاتى اللاشعورى.

ولنضف إلى ذلك أنه يكاد يكون من الخطأ دائما الكلام عن مقصد واحد، وكأن لدى الفنان فكرة ثابتة، موحدة، عن العمل منذ أول عملية الإبداع إلى آخرها. فالعلمية الخلاقة، كما رأينا من قبل، ليست فى العاد حركة مباشرة، غير منقطعة، نحو هدف الفنان، وإنما هى تنطوى على تجريب، وإعادة نظر، وتتبع "مسالك" جديدة يوحى بها الوسط المستخدم فى الفن، وما إلى ذلك. وعلى ذلك فإن قصد الفنان يتغير أثناء سيره فى عمله. وكثيرا ما يكون للفنان مقاصد متعددة. فأيها نستخدم فى نقد العمل؟

ومع ذلك، فلنفرض جدلا أن للفنان قصدا محددا واضحا طوال إبداعه الفنى، وأننا نعرف هذا القصد. وحتى فى هذه الحالة يكون القصد شيئا خارجا عن العمل. فمن الممكن، منطقيا على الأقل، ألا يفسر القصد ما هو متضمن فى العمل ذاته. وقد لا يتحقق القصد فى العمل لأن الفنان عاجز عن السيطرة على الوسط الذى يعبر عن فكرته من خلاله، أو لأنه يختار موضوعا غير مناسب، أو لأسباب أخرى. وعندئذ يكون القصد خارجا عن مجال النقد التفسيرى.

ومن ناحية أخرى، فليس فى وسعنا أن نحكم على قيمة العمل على أساس نجاح الفنان أو عدم نجاحه فى تحقيق مقصده. فمن الجائز أن يكون قد أخفق، ولكن العمل تكون له قيمته الجمالية فى ذاته. كما أن من الجائز أن يكون قد نجح، ولكن إذا كان قصده تافها أو عقيما، كان العمل ضئيل القيمة من الوجهة الجمالية.

وأخيرا، فحتى لو نجح الفنان، فإن قصده لا يكون بالضرورة الوسيلة الوحيدة، أو أفضل وسيلة، لتفسير العمل. فما إن يخرج العمل إلى حيز الوجود، حتى تكون له حياة مستقلة خاصة به. ومن الممكن أن يفسره مختلف النقاد على أنحاء متباينة، كما تفسره الأجيال المتعاقبة تفسيرات مختلفة. فقد تجد في العمل قيما مغايرة تماما لتلك التى كان يقصدها الفنان؛ بل إن هذا يكاد يصدق في كل الأحوال، إذا وضعنا فى اعتبارنا تعدد القيم التى اهتدى إليها النقد في معظم الأعمال الفنية. وفضلا عن ذلك، فإن التفسيرات اللاحقة قد تجعل العمل أفضل من ذلك الذى اختمرت فكرته فى ذهن الفنان:

"فعندما استمع ديبوسى إلى رباعيته الوترية تجرب لأول مرة، قال للعازفين "إنكم تعزفون الحركة الثالثة بضعف السرعة التى تصورت أن من الضرورى أن تعزف بها". ثم تريث برهة ليستمتع بالبلبلة التى أثارها، وأضاف: "ولكنها أفضل بكثير على طريقتكم "![1].

لهذه الأسباب كلها، كان "القصد النفسى" مفهوما ضعيفا ومضللا في مجال النقد. ومن هنا فقد اقترح معنى آخر "للقصد" "فالقصد الحقيقى للشاعر يتمثل، لا في أحد المشاريع المتعددة التى تطوف بمخيلته، بل في العمل الفنى الفعلى الذى يخلقه. فقصيدته هى "مقصده""[2]. ومع ذلك، فلو كان القصد هو العمل الفنى فحسب، لبدا أن استخدام هذا اللفظ لم تعد له إلا أهمية ضئيلة. وفضلا عن ذلك، فإن الكلام عن "القصد" بهذا المعنى مضلل إلى حد ما، ما دام اللفظ يشير عادة إلى حالة ذهنية، وهى شيء يختلف تماما عن العمل الفنى.

غير أن للفظ معنى آخر غير هذه المعانى. ذلك هو "القصد الجمالى". وهذه طريقة مجازية للإشارة إلى التأثير الكامل الذى يفترض أن العمل يمارسه على المدرك الجمالى. وبطبيعة الحال فإن استجابة المدرك شيء يختلف عن العمل ذاته، مثلما أن "القصد النفسى" للفنان يختلف عنه، غير أن "القصد الجمالى"، على خلاف "القصد

---

(1) شارل مونش: "أنا قائد فرقة موسيقية" ص٥٢.
Charles Munch I Am A Conductor' tran. Burkat (NY., Oxford U.P., 1955).

(2) "نمو أسطورة أدبية The Growth of a Literary Myth" فى كتاب سبنجارن Spingar المذكور من قبل، ص ١٦٧.

النفسى"، يركز اهتمامنا على العمل بوصفه جماليا. وهو تصحيح مفيد لنقد ريمر Rymer. فهو يحث الناقد على أن يتساءل: "ماذا يحاول هذا العمل أن يحققه، بوصفه أداة للتعبير الجمالى؟ " وهذا يحول بين الناقد وبين تطبيق للقيم لا صلة لها بأهمية العمل وجدارته. وبذلك يزيد مفهوم "القصد الجمالى" من احترامنا لفردانية العمل، وهو أمر لا يقل ضرورة فى النقد الفنى عنه فى التذوق الجمالى.

وحين يضع الناقد "القصد الجمالى" نصب عينيه، يستطيع بعد ذلك أن يطرح السؤال الثانى فى النقد القصدى: "كيف تتحقق النتيجة"؟ وهذا يؤدى إلى فحص البناء الداخلى للعمل. و يكون مفهوم "القصد الجمالى" أحيانا ذا فائدة عظمى عندما يحكم الناقد بأن العمل لم يحقق المقصود منه. إذ قد يتضمن العمل شواهد واضحة على نوع التأثير الذى يحاول تحقيقه. فمن الجائز أن التأثير كان يفترض فيه أن يكون "ضخما"أو "ملحميا"، أن العمل "يحاول أن يكون" عميقا. ولكن العمل لا يحقق هدفه، فبدلا من أن يكون عميقا، نراه يتظاهر بالعمق فحسب؛ وبدلا من أن يكون مثيرا لمشاعر قوية، نراه يثير انفعالات سطحية فحسب. وفى هذه الحالة بدورها يكون تحليل عناصر العمل ضروريا.

وبعد أن حددنا معالم التمييز بين "القصد النفسى" و "القصد الجمالى"، ينبغى أن يلاحظ أن الأول قد يكون فى بعض الأحيان مفيدا من وجهة النظر الجمالية. فإذا كان "القصد النفسى" قد تحقق فى العمل، بحيث يؤثر فى طبيعة العمل الكامنة، فعندما يكون استخدامه مفيدا للناقد، ويكون فى استطاعة الوصف الذى يقدمه الناقد أن يوضح عناصر معينة فى العمل، ويكشف أيضا عن "القصد الجمالى" للكل. وهذا يصدق فى أحيان كثيرة على الفن المعاصر، فى الحالات التى يكون العمل فيها، فى الأصل، مستغلقا على أفهام الجمهور بسبب أسلوبه أو الرمزية المستخدمة فيه.

إن المبدأ الموجه فى الالتجاء إلى "القصد النفسى" فى النقد هو نفس المبدأ الموجه بالنسبة إلى جميع الوقائع السياقية - فلابد أن يكون مفيدا فى تفسير ما ثبت أنه موجود بالفعل فى العمل، وأن يلقى ضوءا على طبيعة الموضوع الجمالى وقيمته.

٥- النقد الباطن :

وهنا نصل إلى أهم حركة نقدية فى هذا القرن، وهى الحركة المعروفة فى مجال النقد الأدبى باسم "النقد الجديد" The New Criticim

وهناك عبارة قالها ماثيو آرنولد، ويمكن أن تتخذ شعارا لها، هى : "رؤية الشىء فى ذاته كما هو بالفعل". فأنصار حركة النقد الجديد يحاولون تركيز اهتمامهم على الطبيعة الباطنة للعمل وحدها. وهذا يؤدى بهم، فى الوقت ذاته، إلى تجنب كل ما يقع "خارج" العمل. "فمن الواجب حصر الاهتمام فى القصيدة من حيث هى قصيدة"[1].

ولو قلنا إن حركة النقد الجديد تفند كلا من أنواع النقد التى درسناها حتى الآن، لكان هذا القول صحيحا بقدر ما يمكن أن يكون مثل هذا التعميم صحيحا.

فكثير من أبرز الشخصيات فى هذه الحركة قد هاجموا النقد السياقى هجوما مريرا، إذ يتهمونه بتحويل الانتباه عن "القصيدة من حيث هى قصيدة". إلى تاريخ حياة الفنان، وإلى علم الاجتماع والتاريخ وما إلى ذلك. ولهذا السبب نفسه يهاجمون الانفعالات المتدفقة عند الانطباعيين، وكل ما هنا لك من فارق هو أن الانطباعية تحول الانتباه إلى الناقد ذاته.

ويتميز "النقاد الجدد" بالصبر الشديد، والدقة والعمق البالغين. فى تحليلاتهم. فعملهم "احترافى" بأفضل معانى هذه الكلمة. وليس من العسير أن نفهم سبب احتقارهم للانطباعية التى تبدو لهم مهوشة مفتقرة إلى التنظيم. ولكن حتى لو لم تكن كذلك، لظلوا يرفضونها لأنها تؤكد التأثيرات التى يحدثها العمل فى القارىء. فالنقاد الجدد يتجنبون عموما الحديث عن الانفعالات التى أثارها العمل. وهكذا يقول جون كرو رانسوم John Crowe Ransom الذى يرجع إليه الفضل فى اسم "النقد الجديد" على هذه الحركة، إن الناقد ينبغى عليه أن "ينتبه إلى

(١) بروكس ووارن Brooks and Warren : المرجع المذكور من قبل، ص١٥ .

الموضوع الشعرى ويدع المشاعر تتولى أمر نفسها"[1]. وكما تتجاهل هذه الحركة تأثيرات العمل، فهى تتجاهل أيضا أصوله. وهى تهاجم النظرية القصدية أيضا[2].

وإذن فلحركة النقد الجديد، فى نواح معينة، صلة أوثق بالنقد "الموضوعى" فى القرنين السابع عشر والثامن عشر منها بالأنواع الأقرب عهدا من النقد. فهى تركز الاهتمام على العمل؛ يحاول الناقد أن يظل لا شخصيا. ومع ذلك فإن حركة النقد الجديد لا تقبل النقد بواسطة القواعد أيضا. ومن الملاحظ أن النقاد الجدد أكثر اهتماما بكثير بالنقد التفسيرى منهم بالنقد التقديرى. ففى استطاعتك أن تتصفح قدرا كبيرا من كتاباتهم دن أن تجد حكم قيمة صريحا واحدا. فهم يسعون قبل كل شىء إلى تفسير العمل وإيضاحه. وإذا وجدت عندهم تقديرا فإن ذلك لا يكون عن طريق تطبيق قواعد، إذ أن "النقاد الجدد"، الذين يعرفون تاريخ النقد، يشكون فى القواعد. وهم يكرسون جهودهم لتحليل أعمال محددة، ويجعلون التقدير ينبثق عن التفسير. وكما يقول ليفيس Leavis، فإن "جهدى كله منصب على العمل من خلال أحكام عينيه وتحليلات جزئية". ومن هنا فإنه لا يلجأ كثيرا إلى "المبادىء والمعايير التى تقبل صياغة مجردة[3]".

إن كل نقد "باطن" يحترم فردانية العمل الخاص. فهو، مثل الإدراك الجمالى ذاته، يدرك ما هو مميز فى العمل، وما يفرق بينه وبين الأعمال "المماثلة". أما النقد بواسطة القواعد فيقترض مقدما أن الأعمال الفنية يمكن أن تقسم إلى "أنواع"، وأنها بالتالى تخضع لمعايير تقيس الجودة فى كل "نوع". ويشك "النقاد الجدد"، بما عرف عنهم من تعلق بفرادنية كل عمل، فى مشروعية هذا التصنيف. ففى رأيهم أن معايير القيمة ينبغى أن تتكيف وفقا للعمل الخاص موضوع البحث، بل ينبغى أن تصنع خصيصا لهذا العمل. وكما يقول رانسوم "إن كل قصيدة هى قصيدة جديدة، وكل تحليل قد يؤدى إلى توسع جديد فى النظرية بحيث تستطيع أن تفى

---

(1) "النقد بوصفه نظرا خالصا" فى كتاب "مقصد الناقد"، ص ٩٦ - ٩٧. "The Intent of the Critic"

(2) و. ك. ويمزات الابن وم. بيردسلى: "مغالطة القصد" ص ٤٦٨ - ٤٨٨.
W. & Wimsatt, Jr, and M. C. Beardsley: "The Intentional Fallacy", Sewanee Review, LIV(1946).

(3) المرجع المذكور من قبل، ص ٢١٥.

بمتطلبات القصيدة"[1]. (ومن الجدير بالملاحظة أن النقاد الجدد يمارسون عملهم عادة على قصائد أو روايات منفردة، على حين أن النقد السياقى يتجه إلى جمع كل أعمال المؤلف الواحد أو العصر الواحد سويا).

وهكذا يرفض "النقاد الجدد" القواعد مثلما يرفضون السياق، والقصد، و"انطباعات" الناقد. والواقع أن إيضاح مالا تكونه حركة النقد الجديد، يساعد على تفسير ما تكونه. ومع ذلك ينبغى أن ندرس الآن أساليب هذه الحركة وأهدافها بطريقة أقرب إلى الطابع المباشر.

* * *

إن حركة "النقد الجديد" حركة نقد أدبى. ومع ذلك فإن هناك أوجه شبه واضحة تجمع بينها وبين حركة أسبق منها فى نقد الموسيقى والفنون البصرية، وهى الحركة الشكلية Formalism.

كان هانسليك Hanslick، كما رأينا من قبل، ينادى بالمعنى الباطن للموسيقى. وقد تحدث بازدراء عن أولئك الذين يتخذون من الموسيقى حافزا للانفعالات، ثم يقيسون قيمة القطعة الموسيقية تبعا لشدة انفعالاتهم. ففى نظر هؤلاء الناس يكون "للسيجار الجيد أو الحمام الدافىء" نفس قيمة السيمفونية، كما ذكرنا من قبل. كذلك ينبغى على الناقد أن يعمل حسابا لحياة المؤلف أو العصر الذى عاش فيه[2]. فقوام الموسيقى هو عناصر الوسط، من "صوت وحركة"، التى تكون .. كلا تاما قائما بذاته"[3]. وعندما حاول بل وفراى تدريب الأذواق على تقدير التصوير "الخالص"، اتخذا من الموسيقى أنموذجا لهما. فهما بدورهما كانا يجدان أن قيمة الفن تنحصر فى العناصر المميزة للوسط – أى الخط، والكتلة، والسطح، إلخ، فى التصوير و النحت – وهى العناصر التى تتفاعل بعضها مع البعض لتكون بناء شكليا فريدا. وهم يستخدمون فى وصف هذه العلاقات الشكلية ألفاظا مثل "الإيقاع" و"الانسجام" و"التوتر".

---

(1) مقتبس من مقال ر.و. ستولمان "النقاد الجدد" فى كتاب ستولمان Stallmam المذكور من قبل، ص ٤٩٦.

(2) "الجميل فى الموسيقى"، ص ٩٩ – ١٠٣.

(3) المرجع نفسه،ص ٦٨.

وليس من قبيل المصادفة أن نجد إشارات إلى هانسليك وفراى فى كتابات حركة النقد الجديد[1]، إذ أن نظرتهما إلى الفن كانت مشابهة إلى حد بعيد لنظرة "النقاد الجدد". ويقيم رانسوم توازيا بين القصيدة وبين التصميم الشكلى للفنون البصرية[2]. كما يقول بروكس إن القصيدة هى "نمط من حالات الاستقرار التوافقى، والتوازن، والانسجام"[3]. ولنلاحظ أن لفظى "الاستقرار التوافقى" و"الانسجام" مستمدان من لغة الموسيقى، ولفظ "التوازن" مستمد من لغة الفنون البصرية. فالقصيدة نمط شكلى، ينطوى على قوى وتوترات داخلية. ويوجد بينها فى كل منطو على نفسه.

وهنا ينصب الاهتمام على الوسط الذى يستخدمه الفنان، كما هى الحال عند هانسليك وفراى. وهكذا يقوم "النقاد الجدد" خطأ السياقيين، الذين يتركز تفكيرهم فى "الأفكار" أو "الموضوعات" التى تأتى من خارج الفن. والذين يتجاهلون بالتالى الوسيط الذى تتجسد فيه هذه الأفكار، والذى ينفرد به الفن. وفى حالة الأدب، يكون الوسيط هو اللغة، بمعانيها الصريحة، وارتباطاتها، وإيحاءاتها الخالية والانفعالية، دلالتها التقليدية والحضارية، وينظم هذا الوسيط فى كل نوع من الأدب بوسائل شكلية كالإيقاع، وفى الشعر خاصة بالوزن والقافية. (ويظهر تأثير الشكليين أيضا فى التحليلات الحديثة للشكل والإيقاع فى الرواية والدراما، وهو مجال يجرى استكشافه الآن على نحو لم يسبق له مثيل فى النقد الأدبى. ذلك لأن الدراسات السابقة للشكل والإيقاع كانت تنصب أساسا على الشعر). غير أن الألفاظ اللغوية ذات معنى. وفى هذا بعينه يبدو أن الموسيقى و"التصوير الخالص" لا يصلحان أنموذجا للأدب. والواقع أن السبب الذى دعا هانسليك وفراى إلى القول بأن هذين الفنين "منطويان على ذاتهما" هو أنهما لا يشيران، من وراء ذاتهما، إلى "الحياة" فالأدب (فيما عدا الشعر المنعدم المعنى) لا يمكنه تجنب مثل هذه الإشارة. ولعلك تذكر ما قاله "بل Bell) من أن الأدب ليس "فنا خالصا" لهذا السبب عينه.

---

(١) **ويمزات، وبيردسلى" المغالطة الوجدانية** ,"The Affective Fallacy" Sevanee Review, LVII (1949), P. 30

(٢) **المرجع المذكور من قبل،ص ١٢٣.**

(٣) **المرجع المذكور من قبل، ص ٢٠٣.**

فهل يمكنك أن تعالج رواية أو قصيدة على أنها مجرد زخرف شكلى؟ ألا ينبغى أن نضع فى اعتبارنا "المضمون"، فضلا عن "الشكل"، وهلا يؤدى بنا ذلك إلى العودة إلى مقولات النظرية السياقية؟

هذه المسائل أثارت قدرا كبيرا من المناقشات بين "النقاد الجدد" و لا سيما فيما يتعلق بقيمة "الحقيقة" فى الفن، وطبيعة "الاعتقاد"الجمالى[1]. وإنه لمن الخطأ القول إنهم وصلوا إلى أية إجابة موحدة. غير أن الكثيرين منهم يرون، بل يؤكدون أن الشعر ينطوى على "معرفة"، وأنه بالتالى بناء معرفى[2]. ولكن، على الرغم من أن هناك قطعا "معنى" فى الأدب، فإن هذا المعنى خاص بالعمل الفنى المحدد، ولا يمكن التعبير عنه على أية صورة أخرى. "فالمعنى" يعبر عنه، ويخصصه، ويميزه، تفاعل الصور والأفكار والتأكيدات والتوترات داخل بناء العمل الفنى. ولهذا السبب كان من التجديف" تلخيص هذا المعنى فى نثر مباشر.

ولقد قال ت. س . إليوت فى فقرة مشهورة: "ليس فى وسع المعايير الأدبية وحدها أن تحدد "عظمة الأدب؛ وإن كان من الواجب أن نتذكر أن المعايير الأدبية هى وحدها التى تحدد إن كان ذلك أدبا أم لا "[3]. وهكذا ترى الطريقة التى يواجه بها إليوت الموقف من كلتا ناحيتيه. فهو يؤكد فردانية الوسيط المستخدم فى الفن وأهميته، على طريقة الشكليين؛ ومع ذلك فإنه يعترف أيضا بارتباط الأدب "بالحياة" وبالتالى بأهمية عمقه الأخلاقى، و"حقيقته"، واتساقه الفلسفى، وما إلى ذلك. وهذا الازدواج ذاته يتمثل عند كثير من النقاد الجدد.

* * *

والآن، ما هى بالضبط مهمة الناقد، فى رأى حركة النقد الجدد؟ لا جدال فى من أولئك الذين أطلقوا على أنفسهم اسم"النقاد الجدد" سيقدمون إلينا إجابات مختلفة، وربما كانت عبارة بلاكمير أفضل إجابة موجزة نستطيع الاهتداء إليها. فهو

---

(١) انظر الفصل الثانى عشر من قبل .

(٢) انظر مثلا: تيت Tate، المرجع المذكور من قبل،ص ٩؛ جون كروانسوم النقد الجديد The New Criticism (Norfolk, New Directions, 1941) ويمزات وبيردسلى: المغالطة الوجدانية The Affective Fallacy، ص ٤٦، ٤٨، ٥٢.

(٣) "الدين والأدب Religion and Literature " فى "مقالات قديمة وحديثة ص٩٢ Essays, Ancient and Modern (N. Y., Harcourt, Brace, 1936).

يرى أن من الضرورى أن "يركز الناقد أقصى انتباهه على العمل الذى تمارسه الألفاظ وحركات الألفاظ – وأنا أعنى بالحركات جميع الأساليب التكنيكية للأدب – بعضها على البعض"[1]. (ولنلاحظ التشابه مع وصف هانسليك للموسيقى. "الصوت والحركة".) فمن حيث الألفاظ "يكون الناقد شارحا للمعانى"[2]. فلا بد له أن يوضح المعنى الحرفى. ولكن الأهم من ذلك أن يتتبع الفروق الدقيقة فى المعنى، والايحاءات التى اكتسبتها الألفاظ. إما فى الاتصال العادى وإما فى أنواع خاصة من الحديث. وليس من الضرورى أن يكون التحليل "لفظيا فحسب"، إذ أنه قد يؤدى إلى مناقشة الرمزية الحضارية وغيرها من العلاقات السياقية للألفاظ. وأما "الحركات" فهى الوزن والإيقاع والمجاز و"اللهجة" التعبيرية والاستعارة والمفارقة، الخ، وأخيرا، فإن "العمل الذى تمارسه... بعضها على بعض"، يقصد به تلك المعانى الغنية الخفية التى تكسبها الألفاظ فى علاقتها المتبادلة بعضها مع البعض.

وعندما يصادف القارىء إشارة فى إحدى الكتابات إلى أن عصرنا هذا هو "عصر نقاد" (وهى إشارة تنطوى فى بعض الأحيان على مقارنة ضمنية مع عصر آخر يوصف بأنه "عصر خلاق")، فإن هذه الإشارة تدل عادة على حركة النقد الجديد. ذلك لأن هذه الحركة أنجزت من الأعمال ما جعل لها تأثيرا هائلا فى عصرنا الحاضر. فلم يسبق أبدا، فى تاريخ النقد، أن ظهر كل هذا القدر من التحليل المنهجى، الشكلى، المرتبط بالنص ارتباطا وثيقا، والذى يقوم به نقاد من الطراز الأول. ولقد كان رواد "النقد الجديد" هم إليوث ورتشاردز فى العشرينات، ويليهم بروكس Brooks ورانسوم Ransom وليفيس Leavis وتيت Tate، من بين مجموعة كبيرة من النقاد اللاحقين.

* * *

وأود أن أقدم بضعة أمثلة محددة لعمل هؤلاء النقاد، إن كانت أعمالهم بطبيعتها ليست مما يمكن تلخيصه. فهذه الأعمال شديدة التماسك، وكثيرا ما تبدو، فى ترابطها وإحكام بنائها، مماثلة للأعمال الفنية "العضوية" التى تدرسها! ولذا

---

(١) بلاكمير: "عملية النقد القديرة "The Enabling Act of Crticism

(٢) ويمزات وبيردسلى: "المغالطة الوجدانية"، ص ٤٨.

يكاد يكون مـن المجـال أن يسـتطيع التلخيـص أن يوفـى تفاصيلـها الثريـة العميقـة حقها، على عكس التفسيرات الفنية للنقاد السياقيين، التى يمكن تلخيصها بسـهولة أكبر.

لا جدال فى أن أفضل ما يستطيع الطالب عمله هـو أن يقرأ للنقـاد الجـدد أنفسهم [1]. ويلى ذلك فى ترتيب الأفضلية أن أشير بإيجاز إلى تحليـل كذلـك الـذى قام به بروكس ووارين لقصيدة روبرت فروست "بعد قطف التفاح – After Apple Picking.

إن الأبيات الثمانية الأولى من القصيدة هى
سلمى الطويل، بطرفيه، يستند إلى شجرة
ثابتا نحو السماء
وعلى جانبه زكيبة لم أملاها.
ربما كانت فيها تفاحتان أو ثلاث
لم أقطفها من غصن.
ولكنى فرغت الآن من قطف التفاح.
خلاصة نوع الشتاء مذابة فى الليل
وعبير التفاح: إننى أغيب فى غفوة[2].

هذه الأبيات وما يليها تصف عملية قطف التفـاح وشـعور الروايـة بـالتعب، وبدء تفكيره فى النوم. ففى أحد التفسيرات تعد القصيدة وصفية راويـة. غـير أن ممـا يميز حركة النقد الجديـد أنـها تجـد "المزيـد" فـى العمـل. ويـؤدى التحليـل الوثيـق "للألفاظ وحركاتها" إلى الكشف عن إيحاءات رمزيـة" جديـدة[3]. فـى القصيـدة التـى تبدو فى ظاهرها سطحية.

---

(1) انظر مثلا: بروكس ووارين: فهم الشعر Understanding Poetry: بروكس: The Well Wrought Urn ستولمان : أعمال نقدية ودراسات فى النقد الأدبى الحديث
Ray B, West, jr., (ed), Essays in Moddern Critiques and Essays in Criticsm.

(2) أبيات من قصيدة "بعد قطف التفاح" من "الأشعار الكاملة لروبرت فروست" ص ٥٨٨ Complete Poems of Robert Frost (Henry Holt and Co,. 1930)

(3) المرجع المذكور من قبل، ص ٣٨٩.

ويقول بروكس ووارين عن البيتين السابع والثامن:

"إن لفظ "خلاصة"[1]. يحتل موقعا غريبا في القصيدة. فهو ليس من نفس نوع الألفاظ اليومية - العادية - التي تميز لغة الجزء السابق من القصيدة. بل إن (هذا اللفظ) يبعث في الذهن على الفور فكرة نوع من العطر... غير أنه ينطوي أيضا على المعنى الفلسفي لشيء باق أزلي ..أما لفظ عبير (في مقابل مرادفات له مثل "رائحة") فيؤيد الفكرة الأولى عن معنى "الخلاصة". ولكن المعاني الأخرى المرجحة فلسفيا موجودة هناك أيضا. إن عبير التفاح رائحة قيمة ... ولكن من الواجب أيضا ربطها على نحو له دلالته "بنوم الشتاء"[2].

ويتابع التحليل هذا الإيحاء. "فنوم الشتاء" يضع الراحة والمكافأة في مقابل الجهد وحياة اليقظة. وهنا تتخذ قصيدة" بعد قطف التفاح" معنى أعمق، بل معنى فلسفيا.

"لو مضينا خطوة أبعد من ذلك، لكان لنا أن نقول إن التقابل إنما هو بين المتحقق واقعيا والمثالي. وفي استطاعتنا الآن أن نعود مرة أخرى إلى البداية الأولى للقصيدة وندرك أن ما كان يبدو مجرد تفصيل حرفي عارض – أي السلم المستند إلى شجرة – هو الذي يستهل هذا الاتجاه في المعنى. فاتجاه السلم "ثابت نحو السماء". فالسلم ليس متجها إلى أعلى... بل إلى "السماء"، أي المقر الذي ينال فيه الإنسان المثوبة، ومحط آمال البشر"[3].

وهناك إيضاح لفظي آخر، إلى جانب تحليل الوزن (ولنتذكر مرة أخرى أننا لا نستطيع أن نقدم هنا جميع تفاصيل العرض النقدي). وأخيرا، يتم الوصول إلى "الفكرة الجذرية" في القصيدة: فالمثل العليا للإنسان ينبغي أن تكون متغلغلة في حقائق الحياة العادية، وألا تحاول إنكار هذه الحقائق[4].

---

(1) اللفظ الإنجليزي هو essence ويدل من جهة على "خلاصة العطر"، كما يدل من جهة أخرى على معنى فلسفي، هو "ماهية الشيء"_ ومن المحال جمع هذين المعنيين معا في لفظ عربي واحد. (المترجم)

(2) المرجع نفسه، ص ٣٩٠.

(3) المرجع نفسه، ص ٣٩١.

(4) المرجع نفسه، ص ٣٩٤ – ٣٩٥.

وفى استطاعة القارىء أن يرى بنفسه مدى ابتعاد هذا عن الحكاية البسيطة المتعلقة بقطف التفاح. وأغلب الظن أن معظم القراء لا يشكون أبدا فى وجود هذه "الفكرة الجذرية" فى القصيدة. فهل لهذا التفسير الذى قدمه بروكس وواريـن ارتباط جمالى بالموضوع. أم أنه مجرد فرض خيالى؟ إن الوسيلة الوحيدة للإجابة هى أن نطرح الأسئلة المعتادة: هل هذا التفسير مرتكز على ما ثبت أنه متضمن فى العمل؟ وهل هو متسق؟ وهل يمكن استيعابه فى الإدراك الجمالى، حيث يمكنه أن يعمل على تهيئة استعداد القارىء وتوقعاته نحو العمل، وتوجيه انتباهه، على نحو يؤدى إلى إحداث فارق فى طابع تجربته الذى يشعر به؟

على أن حركة النقد الجديد، شأنها شأن أنواع أخرى من النقد، تتسم بأن "مزاياها تتحول إلى عيوب". فهى قد أعادت الاهتمام النقدى إلى العمل ذاته. بعد أن كان بعض النقاد الأسبق عهدا قد نسوه تقريبا. وهى قد صححت مبالغات النظريات السياقية والانطباعية والقصدية وتجنبت عيوبها. ومع ذلك فإن بعض "النقاد الجدد" كان رد فعلهم على السابقين عليهم من القوة بحيث وقعوا فى الأخطاء المقابلة بالضبط.

فهم أولا قد استبعدوا المعرفة السياقية تماما، كما لو لم تكن تزيد، فى كل الأحوال، عن أن تكون مجرد علم أو تاريخ لا صلة له بالعمل الفنى. وهذا اتجاه لا يقل خطأ عن الاعتقاد بان الفن ليس إلا علم نفس أو تاريخا. فهو يؤدى إلى إفقار النقد بلا داع. ذلك لأن الناقد يجوز له، بل ينبغى عليه، أن يستخدم كل ما يمكن أن يساعده. ولما كان تاريخ حياة الفنان، ومشكلات مجتمعه، وأساطير حضارته، تدخل ضمن عمله أحيانا على الأقل، فإن النقد التفسيرى لا يكاد يستطيع المضى فى طريقه دون معرفة بهذه العناصر.

إن "النقاد الجدد" يركزون اهتمامهم على النمط الشكلى للعمل. غير أن الشكل يكون على ما هو عليه نظرا إلى تفاعله مع كل شىء آخر فى العمل. والعمل يكتسب وحدة عن طريق استغلال المعانى التاريخية للفظ أو مفهوم واحد، وإماطة اللثام عن رمز حضارى يؤثر فى الصورة المجازية. وعلى ذلك فإن التحليل الشكلى لا يمكن أن يكون "شكليا فحسب، وإنما ينبغى أن يبحث فى الدلالات التاريخية

والاجتماعية للألفاظ والرموز، وبالتالى ينبغى أن يكون سياقيا إلى حد ما. (ومن الصحيح، للأسف، أن بضع نقاد جدد رفضوا الانتفاع من علم النفس، والتاريخ الاجتماعى، الخ. نظرا إلى أن خوفهم من سيطرة "العلمية" على حضارتنا جعلهم ينفرون من كل علم. غير أن هذا موقف لا عقلى فحسب). ومن الجدير بالذكر أن بروكس ووارين، فى الطبعة الثانية من كتابهما الواسع التأثير: "فهم الشعر". يعترفان بأن مسائل التاريخ وسير الحياة لم تعالج فى الطبعة الأولى بما فيه الكفاية. ويأخذان على عاتقهما تصحيح هذا الخطأ[1].

والحق أنه ليس ثمة نقاد أبرع من النقاد الجدد. وهم قد أظهروا براعتهم بالاهتداء إلى "مستويات جديدة للمعنى" فى العمل، وتتبع الإيحاءات المتعددة الألوان للفظ الواحد. ويستطيع القارىء أن يدرك ذلك حتى فى العرض الموجز الذى قدمناه لتحليل قصيدة" بعد قطف التفاح". وقد أدى عمق تفكيرهم إلى إلقاء الضوء على قيم لم يكن أحد يشك فى وجودها من قبل فى الأعمال الأدبية. غير أن لهذه "الميزة" أيضا "عيوبها". ففى بعض الأحيان يصل حرص الناقد على استخلاص "معنى رمزى" إلى حد يصبح معه النقد غاية فى ذاته. فالفكرة التى توحى بها الرواية أو المسرحية تستحوذ على الناقد إلى حد يفقد معه اتصاله بالعمل ذاته. وعندئذ يكون الجزء الأكبر من نقده تعبيرا عن خواطره الخاصة. فى هذه الحالات تقع حركة النقد الجديد فى خطأ الخروج عن المطلوب، تماما كما يقع فيه أى نقد سياقى أو انطباعى. ويقترب من ذلك أن يكون إيضاح الناقد لنقطة تفصيلية معينة متصلا بالعمل، ولكن هذا الإيضاح يستحوذ عليه إلى حد لا يستطيع معه أن يربط بين هذه النقطة التفصيلية وبين دلالة العمل ككل. عندئذ لن يكون التفسير الذى يقدمه للعمل متسقا.

وهناك أخيرا "عيب" لا يسهل كشفه لأنه يحدث فى المسلمات الأساسية للناقد. فقد لاحظنا من قبل أن "النقاد الجدد" يتجهون إلى تجنب أحكام القيمة الصريحة ومع ذلك فإن بعضا منهم يفترض مقدما نظرية فى تقدير القيمة ينبغى أن توضع موضع الشك.

---

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٢١ من المقدمة.

فالاهتمام الدائم لهؤلاء النقاد منصب على "العمل ذاته"، ولهذا لم يكونوا يعبأون بالنقد الانطباعي الذي تستحوذ عليه انفعالاته. فوصفه لسيرته الذاتية "ليس شيئا يمكن دحضه، أو شيئا يستطيع الناقد الموضوعي أن يأخذ بعين الاعتبار. فالوصف الوجداني المحض إما أن يكون فسيولوجيا أكثر مما ينبغي، وإما غير محدد أكثر مما ينبغي"[1]. وهكذا فإن "الناقد الموضوعي" لا يقول الكثير، أو لا يقول شيئا على الإطلاق عن تأثير العمل في القارىء، وكما رأينا من قبل، فإنه يركز اهتمامه على بناء المعاني الذي هو باطن في القصيدة ذاتها.

ولقد أخذ البعض هذا الاتجاه على النقاد الجدد، فقال:

"إن قيمة الأدب إنما تكون قطعا في تأثيره الفعلي أو الممكن على القراء –أو على الأصح، على القراء المدربين الحساسين .. أما من ينكر ذلك فإنه يقع في .. مغالطة الاعتقاد بأن عملا فنيا يحقق غرضه ويكتسب قيمته من مجرد وجوده فحسب"[2].

ولهذه "المغالطة" نتائج هامة .

فالذي يحدث، في حالة بعض النقاد الجدد، هو أن اهتمامهم "بالعمل ذاته"، يؤدي بهم إلى الأخذ "بالنظرية الموضوعية". ونستطيع أن نعبر عن هذه الفكرة ذاتها بطريقة أخرى فنقول إن ازدراءهم للانطباعية قد يؤدي بهم إلى رفض النسبية. فمنهجهم في النقد – وهو التحليل البنائي الباطن – يفضي إلى الرأي القائل أن القيمة الأدبية كامنة غير علائقية. وفي كثير من الأحيان تكون النزعة الموضوعية، عند هؤلاء النقاد، غير مصرح بها، بل قد تكون لا شعورية. ومهما يكن فهم يقولون صراحة، في بعض الأحيان، إنهم يحاولون الهرب من "متاهة النسبية والانطباعية"[3].

---

(1) ويمزات وبيردسلي : "المغالطة الوجدانية"، ص٤٥ .

(2) ديفد ديتشس : "النقد الجديد" : بعض التحفظات في كتاب "دراسات
David Daiches : Literary Essays (Philosophical Library, 1957)

(3) ثيودور سبنسر" المشكلة الرئيسية في النقد الأدبي" ص ١٦٠ – ١٦
Theodor Spencer: The Central Problem in Literary Criticism" "College English".4. (1942)

وانظر أيضا بروكس، المرجع المذكور من قبل، التذييل الأول .

وقد تحدثنا من قبل عن عيوب النظرية الموضوعية. ولكن يجدر بنا أن نتأمل الآن الصورة التى اتخذتها هذه العيوب فى حركة النقد الجديد.

إن القضية الأساسية للنظرية الموضوعية هى أن القيمة كامنة فى الموضوع، بغض النظر عن أى مشاهد له. وهكذا فإن القائلين بالنظرية الموضوعية من بين النقاد الجدد يفترضون أنه، بمجرد إيضاح بناء العمل، تتحدد قيمة ذلك العمل. وليس من الواجب إجراء أى اختبار آخر لحكم القيمة، سواء أكان صريحا أم ضمنيا فحسب.

وكثيرا ما يطلق النقاد الجدد على أنفسهم اسم النقاد الجماليين. وهم يعنون بذلك أنهم يلتزمون البناء الباطن للعمل. ولكن إذا فهمنا لفظ "الجمالى" على أنه يشير إلى العلاقة بين الانتباه النزيه وبين العمل، فهل يمكن عندئذ القول إن التحليل الشكلى يصف على الدوام قيمة العمل فى التجربة الجمالية ويفسرها؟ لا يمكن أن يكون الأمر كذلك إلا إذا سلمنا بما يبدو أن الناقد القائل بالنظرية الموضوعية يسلم به، ألا وهو أن التجربة الجمالية ما هى إلا معاناة أو ممارسة التحليل النقدى. فلا بد له أن يفترض أن التجربة انعكاس، فى مجال الإدراك والانفعال، لما يصفه العمل النقدى بطريقة تحليلية لفظية. أى أن المعانى التى كشف عنها الناقد ستكون قيما يشعر بها القارىء.

على أن هذا الافتراض غير سليم. فهو يدعى أكثر مما ينبغى بالنسبة إلى النقد، وهو - ككل نزعة موضعية - يبدى اهتماما أقل مما ينبغى بالتجربة الجمالية. فهناك فوراق حاسمة بين هذين النوعين من النشاط، والتحليل النقدى، فى ذاته، لا يمكنه أن يضمن القيمة الجمالية للعمل. وقد لا تترابط التفاصيل التى يكشف عنها التحليل فى موضوع جمالى موحد. كما أن ما يصفه الناقد بأنه دلالة الكل قد لا يتمثل للإدراك الجمالى المباشر. ومن الجائز أن إطار المعانى المفصل، الذى يبدو واضحا للناقد، قد يكون مختلطا أو مهوشا فى نظر المدرك؛ كما أن الإيحاءات الرمزية التى تهم الناقد قد لا تؤثر فى القارىء إلا تأثيرا ضئيلا، أو لا تؤثر فيه على الإطلاق. وليس ذلك دليلا على عدم حساسية القارىء - إذ أننى افترضت أن المدرك واع قادر على التمييز - بل هو يدل على أن هناك فارقا هائلا بين العمل عندما

يدرس بطريقة تجزيئية . تحليلية ، وبين نفس العمل عندما يدرك بوصفه وحدة جمالية.

فحكم القيمة الجمالى ينبغى أن يختبر فى التجربة الجمالية ، كما تؤكد النظرية النسبية ، إذ أن الحكم الذى يبدو معقولا ، حين يكون جزءا من عرض نقدى ، قد لا يتمشى على الإطلاق مع الاستجابة الجمالية.

ويستطيع القائلون بالنظرية الموضوعية من بين النقاد الجدد أن يقولوا. كما قال أصحاب النظرية الموضوعية الذين تحدثنا عنهم من قبل، إن العمل تظل له قيمته بغض النظر عن الاستجابة التى نشعر بها. أو أن القيمة لا يدركها إلا من كان لديه "ذوق سليم" وهم فى بعض الأحيان يقولون ذلك بالفعل. ولكن لا بد لهم، فى سبيل تبرير هذه الادعاءات، من أن يعرضوا نظريتهم الخاصة فى التقدير بطريقة منهجية. وقد لسنا فى الفصل السابق ما يواجهونه من مشكلات. فلا بد لهم من الدفاع عن تعريف "القيمة" فى الادعاء الأول، وإثبات أن الادعاء الثانى لا يقع فى خطأ المصادرة على المطلوب.

ولما كانت النظرية الموضوعية ترى أن القيمة سمة غير علائقية، فإنها كانت عادة تذهب إلى أن هناك تقديرا واحدا للعمل هو وحده الصحيح. ويبدو فى كثير من الأحيان أن بعض النقاد الجدد يقولون ضمنا بهذا الرأى ذاته. إذ يبدو أنهم ينكرون مشروعية أى تفسير آخر، أو صحة أى حكم قيمة آخر. على أن هذا الوجه من أوجه النظرية الموضوعية يكون له ضرر وخيم عندما يتمثل فى كتاباتهم. ذلك لأن النقاد الجدد قد أوضحوا مدى الثراء والتعقد اللذين يمكن أن يتسم بهما العمل الفنى، وذلك على نحو قد لا يكون له نظر فى تاريخ الفن. وقد أتاح لهم علمهم، وصبرهم، وذكاؤهم، أن يعيدوا تفسير أعمال تجاهلتها الأجيال السابقة، وأن يكشفوا عن معان جديدة أعمق فى الأعمال التى كانت معروفة ومألوفة منذ عهد بعيد. ولابد لهم أن يعرفوا، خيرا مما تعرف أية فئة أخرى من النقاد، أن هناك على الدوام تفسيرات مشروعة متعددة للعمل الواحد.

ولقد كانت النظرية الموضوعية هى علة مظاهر الضعف التى لا داعى لها فى عدد من النقاد الجدد. فليس من الضرورى، لكى يكون المرء ناقدا موضوعيا، أن

يكون آخذا بالنظرية الموضوعية. فما هو المعنى الهام "للموضوعية"، كما تطبق على النقد؟ إن القوة الحقيقية للفظ تكمن فى أنه يؤدى إلى استبعاد المعرفة التى لا تتصل بالميدان الجمالى، كتلك التى نجدها لدى بعض السياقيين، والتدفق الانفعالى الذى لا يخضع لنظام، كذلك الذى نجده لدى بعض الانطباعيين. ومن الممكن تماما أن يكون الناقد موضوعيا بهذا المعنى، ويكون فى الوقت ذاته من أنصار النسبية. مثل هذا الناقد يركز اهتمامه على ما هو كامن فى العمل. وهو لا يستعين بالمعرفة السياقية إلا عندما تكون ذات صلة بالموضوع الجمالى، ولا يخلط بين استجابته المباشرة وبين التقدير. غير أنه يحكم على العمل دائما فى صلته بما يشعر به الناس عندما ينظرون إليه بوصفه موضوعا له طبيعته الباطنة. وهو يعلم، بل يؤكد، أن التفسيرات والتقديرات الأخرى للعمل تعادل تفسيره وتقديره الخاص، على الأقل، فى صحتها.

* * *

وهناك كلمة أخيرة نتوجه بها محذرين من سوء فهم محتمل. فهذا الفصل قد ميز بين أنواع متعددة من النقد، ولكل منها مسلماته ومناهجه وأغراضه، ولكن من الخطأ الاعتقاد بأن النقاد يمكن أن يصنفوا، بسهولة، تحت واحد فقط من هذه الأبواب. فمعظم الكتابات النقدية مزيج من واحد أو أكثر من الأنواع النقدية. فحتى أكثر النقاد "موضوعية أو "شكلية" يقدم إلينا عادة استجاباته الشخصية للعمل، كما أن الجميع، فيما عدا أشد الانطباعيين تطرفا، يفسرون العمل ذاته، حتى لو كان ذلك بطريقة غير مباشرة فحسب. بل إنه ليس من التناقض المنطقى أن يجمع البحث النقدى الواحد بين أنواع النقد الخمسة جميعا، إن كان مثل هذا الخليط المهجن سيبدو، على الأرجح، شاذا غير مترابط. ولكن على الرغم من أن معظم النقاد يستخدمون عددا من المناهج، فإنهم يفضلون عادة نوعا بعينه منها.

ومع ذلك فإن الناقد الجيد يكيف أساليبه ومعايير القيمة لديه تبعا للعمل الخاص الذى يدرسه. ومن ثم فإنه يستخدم فى الحالات المختلفة أنواعا مختلفة من النقد. كما أنه يضع فى اعتباره الجمهور الذى يكتب له، ومستوى ذوقه، ومدى تعوده على عمل له هذا الأسلوب أو النمط.

المرجـــع

(٥) – ريدر: مرجع حديث فى علم الجمال. ص١٣٢ – ١٧٩، ٥٣٧ – ٥٧١.

(٥) – شورر، ما يلز، ماكنزى (الناشرون): النقد.

Schorer, Miles, Mc Kenzie. eds.: Criticism (N, Y., Harcourt, Brace, 1948).

(٥) – فنتورى، ليونللو: تاريخ النقد الفنى. ترجمة ماريوت

Venturi, Lionello: History of Art Criticism. Trans. Marriott (N.Y., Dutton, 1936).

(٥) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال. ص ٤١٤ – ٤٣٠، ٤٨٩ – ٥١٤

(٥) – فايتس مشكلات فى علم الجمال. ص ٢٧٥ – ٣٠٥، ٣٦٠ – ٣٧٩، ٦٦٠ – ٦٨٢.

– ديموث، نورمان (الناشر): مختارات من النقد الموسيقى.

Demuth, Norman. ed. : An Anthology of Musical Criticism (London, Eyre and Spottiswoode, 1947).

– فراى: التحولات

Fry: Transformations.

– جراف، ماكس: المؤلف الموسيقى والناقد

Graf, Max: Composer and Critic, (N. Y., Norton, 1946).

– هاوزر، آرنولد: التاريخ الاجتماعى للفن (أربعة مجلدات).

Hauser, Arnold: The Social History of Art. (N. Y., Vintage, 1958).

– بانوفسكى، إروين: المعنى فى الفنون البصرية.

Panofsky, Erwin: Meaning in the Visual Arts. (Garden City, Doubleday, 1955).

– ستولمان، روبرت (الناشر): أبحاث ودراسات فى النقد.

Stallman, Robert W., ed: Critiques and Essays in Criticism, (N. Y., Ronald, 1949).

-ستاوفر، دونالد، (الناشر): مقصد الناقد.
Stauffer, Donald A., ed, :The Intent of the Critic, (Princeton U. P., 1941).

سليفان: بيتهوفن
Sullivan, J. W. N. Beethoven, (N. Y., Mentor, 1953).

-ويليك، رينيه، ووارين، أوستن: نظرية الأدب.
Wellek, René and Warren, Austin: Theory of Literature. (N. Y., Harcourt, Brace, 1949),

- ويمزات (الابن) وبروكس، كلينث: النقد الأدبي: تاريخ موجز.
Winsatt, W. K., jr., and Brooks, Cleanth: Literary Criticism: Ashort History, (N. Y., Knopf, 1957).

أسئلة

١- حلل بدقة بعض الكتابات النقدية المتعلقة بأعمال معينة فى المراجع الواردة فى القائمة السابقة. ما أنواع النقد التى تمثلها هذه الكتابات؟ وهل يستخدم الناقد أكثر من نظرية واحدة من النظريات التى وصفناها فى الفصل؟ وما هى العلاقة بين تفسيره للعمل وبين حكمه على قيمته؟

٢- "لو تأملنا هذا النشاط الروحى الخاص لوجدناه دون شك يستجيب فى بعض الأحيان لمؤثرات من الحياة، ولكنه أساسا منطو على ذاته. فالتعاقبات الإيقاعية للتغير تتحدد بقواها الداخلية الخاصة، وبإعادة تعديلها لعناصرها الخاصة فى داخلها، أكثر مما تتأثر بالقوى الخارجية"- فراى: الإبصار والتصميم.
Fry: Vision and Design ص ٩.

حلل مدى صحة هذا الرأى عن طريق اختبار تغير تاريخى رئيسى فى الفن، على النحو الذى وصفه "هاوزر" فى الكتاب المذكور فى قائمة المراجع.

٣- ادرس بعض تفسيرات "هاملت" فى كتاب ويليامسون، المذكور من قبل. هل هناك أية تفسيرات منها تبدو لك أوفى من تلك التى نوقشت فى هذا الفصل؟ وكيف تحدد مدى صلاحية التفسير؟

٤- يقول سليفان، فى الكتاب المذكور فى قائمة المراجع، إن "سيمفونية الإيرويكا Eroica تعبير مترابط، متحقق على نحو يدعو إلى الدهشة، عن تجارب بيتهوفن الروحية" (ص٧٦)، ادرس عرض سيلفان لهذا الرأى، واذكر ما الذى يعنيه بلفظ "التعبير"؟ وما هى أدلته على هذا الرأى؟ هل هو يستدل من وقائع حياة المؤلف الموسيقى على طبيعة الموسيقى، أم العكس؟ وما مدى قوة حجته؟

٥- انظر إلى تصوير لوحة تيسيان "أسطورة الحكمة" (شكل رقم ٢٧). هل يؤدى النقد السياقى لبانوفكسى إلى زيادة القيمة الجمالية للعمل؟ وإن كان الجواب بالإيجاب، فكيف يؤدى إلى ذلك؟

٦- اقرأ دراسات أناتول فرانس النقدية "فى الحياة والثقافة" هل هى انطباعية تماما؟ وهل لها أية صحة "موضوعية"؟

٧- عرف "المقصد النفسى" بأنه فهم الفنان للعمل الذى يريد أن يخلقه. وقد يكون مقصده، بمعنى مخالف، هو كسب المال، أو تنبيه سامعيه إلى وجود مظالم اجتماعية معينة، أو الوصول إلى الشهرة. الخ، فهل يمكن أن يكون للمقصد، بهذا المعنى، علاقة جمالية بالموضوع؟ وإن كان كذلك، فكيف؟ هل يمكنك تقديم أمثلة محددة؟

٨- أى نظريات الفن التى درسناها من قبل (فى الفصول ٥-٨) هى فى رأيك أوثق ارتباطا بكل نوع من أنواع النقد التى درسناها فى هذا الفصل؟ إشرح إجابتك.

٩- اذكر، بالنسبة إلى كل نوع من أنواع النقد التى درسناها فى هذا الفصل، أعمالا فنية معينة تعتقد أن من الممكن دراستها بواسطة هذا النوع من النقد على نحو أفضل مما تدرس بواسطة أى نوع آخر. اشرح إجابتك فى كل حالة.

الفصل السابع عشر
الوظيفة التربوية للنقد

يصف الناقد أ. س. برادلى. فى بداية كتابه الذى أصبح الآن كلاسيكياً: "التراجيديا الشيكسبيرية". أهداف نقده. على نحو يتضح منه أن برادلى ليس ناقداً فحسب، بل هو أيضاً ناقد يهتم اهتماماً كبيراً بمناهج النقد ووظائفه. وهو إلى هذا الحد يعد فيلسوفاً للنقد الفنى.

وهناك هدف واحد يضعه برادلى قبل أى هدف آخر:

"لن أقول شيئاً عن مكانة شيكسبير فى تاريخ الأدب الإنجليزى، أو تاريخ الدراما بوجه عام... أما المشكلات المتعلقة بحياته أو شخصيته، وتطور عبقريته وفنه، وأصالة أعماله المتباينة ومصادرها ونصوصها وعلاقاتها المتبادلة، فلن أتعرض لها، وإذا عالجتها فسوف يكون ذلك فى نظرة سريعة... فهدفنا الوحيد سيكون ما... يمكن أن يسمى تذوقاً درامياً، أى تعميق فهم هذه الأعمال، بوصفها دراما وزيادة الاستمتاع بها"[1].

وهكذا يتجنب برادلى مختلف أنواع النقد السياقى. فمعظم دراساته للتراجيديات من قبيل النقد الباطن. وهذا يؤدى، كما يعترف هو ذاته، إلى تحليل المسرحيات. غير أن من الممكن تبرير التحليل عن طريق هدف النقد بدوره:

"إن العمليات التشريحية..لا يُقصد منها إلا أن تكون وسيلة لغاية. وعندما تُتم عملها (وهو لا يتم إلا مؤقتاً) فإنها تُخلى مكانها للغاية، التى هى نفس القراءة الواسعة الأفق ...للدراما، التى بدأت منها هذه العمليات، ولكن هذه القراءة تصبح الآن ثرية بفضل نواتج التحليل، وبالتالى فإنها تغدو أكثر إرضاء وإمتاعاً بكثير"[2].

إن النقد الفنى يكون تارة تفسيرياً وتارة أخرى تقديرياً. وهذه الوظائف النقدية هامة فى ذاتها. ولكن السبب الرئيسى للتحليل والتقدير، فى جميع مجالات

---

(1) المرجع المذكور من قبل، ص ١.

(2) المرجع نفسه، ص ٢.

القيمة، هو إثراء تجربتنا للقيمة فى المستقبل. وعلى ذلك فإن الوظيفة الرئيسية للنقد الفنى هى جعل التجربة الجمالية أفضل مما هى بدونه، أو جعلها "أكثر إرضاء وإمتاعاً"، على حد تعبير برادلى. فالمبرر النهائى للنقد، بل أفضل مبرر ممكن له، هو المتعة الإنسانية المكتسبة.

ويؤدى النقد إلى جعل التجربة الجمالية أفضل عن طريق جعله الإدراك الجمالى أقدر على التمييز. فهو يتيح. لنا أن نرى ما لم نكن نراه من قبل. وبفضله نستطيع أن نميز كل ما يتضمنه العمل بوفرة، وبالتالى أن نستجيب له، فالنقد يوجه انتباهنا إلى تألق المادة الحسية أو سحرها، وإلى عمق الشكل والطريقة التى يؤدى بها بناؤه الشكلى إلى توحيد العمل، وإلى معنى الرموز، والروح التعبيرية للعمل بأسره. والنقد يعطينا إحساساً "بالمقصد الجمالى" للعمل، بحيث لا نعود نطلب منه مطالب غير مشروعة. كما أن النقد ينمّى "التعاطف" عن طريق إزالة التحيرات والغوامض التى تقف فى طريق التذوق. وهو يفسر المواضعات الفنية والمعتقدات الاجتماعية السائدة فى عصر الفنان. وهو يربط بين العمل الفنى وبين العالم الكبير، ويبين مدى ارتباطه بتجربتنا الخاصة.

على هذا النحو، وعلى أنحاء كثيرة أخرى، يكون النقد "تعليمياً". فهو يعلمنا، ولكنه لا يقتصر عل تلقيننا معرفة فحسب. بل إنه يوجه الإدراك، والفكر، والشعور، والخيال، على نحو مباشر أو غير مباشر، بحيث تستطيع كلها أن تتجه نحو العمل الفنى بتعاطف وفهم.

وهكذا فإن الناقد يؤدى وظيفة لا غناء عنها فى حياتنا الجمالية. فهو العرّاف والمرشد ولقد قيل إن الفنان العظيم لا بد أن يخلق جمهوراً لأعماله، ولكنه نادراً ما يفعل ذلك بدون الناقد العظيم. فالناقد يوجه الإدراك نحو قيم الفن الجديد غير المألوف وبذلك يشجع على قبوله. وقد كان النشاط التعليمى للنقاد هو السبب الرئيسى فى بلوغ كثير من الفنانين شهرتهم. فالناقد رسكين أدى هذه الخدمة للمصور تيرنر، وأولين داونز Olin Downes أداها للمؤلف الموسيقى سيبيليوس، والناقد الناشر روبرت بريدجز للشاعر ج. م. هوبكنز. ولعل أفضل مثل على ما نقول

هو ذلك الذى درسناه من قبل. أعنى ما أنجزه روجر فراى بتعليمه جيلاً كاملاً كيف يمكن تذوق التصوير والنحت فى فترة ما بعد الانطباعية.

* * *

لقد درسنا فى الفصل السابق بعض الأنواع الرئيسية للنقد، وكل منها يمكن أن يكون تعليمياً. على أنحاء متباينة. وأود الآن أن أوضح ذلك بالنسبة إلى كل نوع من النقد على التوالى.

إن النقد بالقواعد يبدأ بتصنيف العمل إلى نمط معين. وهذا وحده يمكن أن يكون تعليمياً، من الوجهة الجمالية. فوصف قصيدة بأنها "غنائية "أو "رثائية". يعطينا بالفعل إحساساً بمقصدها الجمالى، ويساعدنا على تهيئة أنفسنا على النحو الملائم ونحن نبدأ القراءة. فعندئذ نتوقع "روحاً" تعبيرية معينة، وإذا كان العمل خاضعاً إلى حد بعيد للتقاليد السائدة، فإننا نتمكن عندئذ من فهم مواضعاته الأسلوبية والشكلية. وفضلاً عن ذلك فإن تطبيق القواعد على العمل يؤدى إلى إبراز التفاصيل الهامة فيه. مما يترتب عليه أن يصبح إدراكنا اقدر على التمييز. وبعد ذلك فإن التقدير الذى ينجم عن الحكم بواسطة القواعد له نفس الوظيفة النقدية التى لكل تقدير، ألا وهى أنه ينبئنا بنوع ودرجة القيمة التى يمكننا أن نتوقع الاهتداء إليها فى العمل. وهذا بدوره يؤثر فى "تهيؤنا" الجمالى. فالنقد بالقواعد ينبئنا، فى نفس الآن، بما "يكونه" العمل، و"بما يستحقه العمل".

ولقد رأينا من قبل أن النقد السياقى يبلغ أوج قوته عندما يعالج مادة العمل الفنى ورموزه وموضوعه الفكرى – وكلها عناصر تتجاوز العمل ذاته وتشير إلى "الحياة" – ويبلغ قمة ضعفه عندما يعالج العناصر الفنية الخالصة، عنصر الوسط التعبيرية والقالب أو الشكل. ولو نظرنا إلى النقد السياقى فى أحسن حالاته، مثلما ينبغى أن ننظر إلى كل نقد، لكان ذا قيمة لا تقدر، بل إن من المستحيل تماماً الاستغناء عن النقد السياقى فى حالة أعمال معينة تنطوى على إشارات تاريخية أو اجتماعية، أو تكون الرموز فيها غير واضحة. فالمعرفة التى يكشفها لنا تساعد على "قراءة" العمل بطريقة منسقة. ولكن لا يمكن أن تصبح المعرفة، أو التفسير، ذات قيمة تعليمية إذا ظلت منفصلة عن التجربة الجمالية، بل إن من الواجب إدماج

المعرفة ضمن "العتاد" الذى يواجه به المدرك العمل. "إن المعرفة الجمالية المثلى، والاستجابة الحساسة تماماً. هى تلك التى تُدمج كل النظام الذى تقوم على أساسه بالتمييز بين الأعمال المختلفة، فى أعصابنا وعاداتنا"[1]. وفضلاً عن ذلك فإن التفسير الذى يساعد الناقد السياقى على بنائه ينبغى أن يُترجم إلى لغة إدراكنا الحسى. فعلى المشاهد الجمالى أن "يبنى" العمل وهو يتكشف أمامه – أى أن يميز ماله أهمية أساسية مما له أهمية ثانوية فحسب. ويقرر أى الأجزاء تترابط فيما بينها، وأين تقع نقطة الذروة فى العمل، الخ، وبطبيعة الحال فإن الفنان يقدم إلى المشاهد إرشادات، غير أن العمل الواحد يمكن أن يفسر على أنحاء متباينة. كما رأينا من قبل أكثر من مرة. فليس فى استطاعة الفنان أن يملى على نحو صارم الطريقة التى يمكن أن يفهم بها العمل. وعلى عاتق المشاهد أو المستمع تقع آخر الأمر مهمة الإدراك الإيجابى الخلاق. أما الناقد السياقى فلا يستطيع أن يقوم بها نيابة عنه، وإن كان يستطيع أن يقوم بالكثير فى هذا السبيل.

أما الدور الذى يسهم به الناقد الانطباعى فيختلف عن ذلك كل الاختلاف. فهو يتجنب عمداً المعرفة السياقية، ولا يقدم تفسيراً شكلياً. ومع ذلك فإن نقده بدوره يستطيع أن يكون ذا قيمة تعليمية، مالم تكن "انطباعاته" بعيدة الصلة تماماً عن الميدان الجمالى. ذلك لأن أحواله النفسية، وصور الخيالية، وأفكاره، كما يصفها، يمكن أن توحى بما فى العمل من ثراء. وهى تنبه، على نحو غير مباشر، إلى سمات العمل التى أثارتها. والانطباعى بدوره يعلمنا عندما يجعلنا بدورنا انطباعيين – إن جاز هذا التعبير – أى عندما يشجعنا على الإقبال على العمل بخيال خصب. فهناك عدد كبير منا يشعرون بالرهبة أو الوجل من الأعمال الفنية. ونحن نتردد فى أن نفكر أية أفكار أو نشعر بأية انفعالات غير الأفكار والانفعالات "الصحيحة" التى قرأنا أو سمعنا عنها. أما الانطباعى فيستطيع أن يجعل إدراكنا أكثر مرونة، وإبداعية، وحيوية. وأخيراً فإن أفضل ما يفعله الانطباعى هو أنه ينقل إلينا حماسته للعمل. ففى كتابته من الحماسة والسورة ما يفوق كتابة أى نوع آخر من النقاد. وهى تتسم بنفس الطرافة التى يتسم بها أى تعبير شخصى عميق. وكثيراً

(1) برول: التحليل الجمالى: ص٥٧ – ٥٨ Prall: Aesthetic Analysis.

ما تبدو الأنواع الأخرى من النقد، بالقياس إليه، جامدة لا حياة فيها. فقد تستطيع أنواع النقد الأخرى هذه أن تحلل بقة وتحكم بإمعان، ولكن العملية بأسرها تبدو آلية سطحية، بحيث أننا نفرغ من قراءة النقد ومازلنا لا نشعر باهتمام لمشاهدة العمل بأنفسنا، أما الانطباعى فكثيراً ما يثير فيما هذا الاهتمام. فبعد أن نقرأ نقبل على العمل، لا بتعاطف فحسب، بل بتحمس أيضاً. والواقع أن مقياس نجاح الناقد إنما هو تلقائية تجربتنا وما يشيع فيها من استمتاع.

كذلك فإن "القصد النفسى" يمكن أن يكون ذا قيمة تعليمية بالنسبة إلى بعض الأعمال الفنية، وإن لم يكن كلها. فعندما يتساءل الناقد "ماذا كان الفنان يحاول أن يفعل"؟، ويكون فى استطاعته الإجابة عن هذا السؤال، فإنه يجعلنا أكثر تعاطفاً مع العمل. ويكون للسؤال أهميته الخاصة عندما يكون للعمل أسلوب أو شكل جديد. ذلك لأن لدى الناس ميلاً مؤسفاً إلى استبعاد أمثال هذه الأعمال على الفور. فإذا ما أتاح لنا" القصد النفسى" أن نفهم غرض الفنان، تكون هذه هى الخطوة الأولى نحو إدراك أن ما قام به قد يكون عملاً قيماً. أما "المقصد الجمالى" فهو بطبيعة الحال ذو قيمة تعليمية فى كل الأحوال. فلا بد أن يكون لدينا إحساس بما يحاول العمل أن يفعله، إذا ما شئنا أن نتأمله ونستجيب له على النحو الملائم. ولكن لما كان "المقصد الجمالى" يردنا إلى التجربة المباشرة، فإنه ليس مما يسهل وصفه؛ فهو يستعصى عادة على الوصف من خلال لغة التصورات المجردة. ومن هنا كان الناقد يجد لزاماً عليه فى كثير من الأحيان أن يلجأ إلى لغة إيحائية مجازية من أجل نقل مقصد الفنان. والواقع أن الكثيرين من أفضل النقاد قد امتازوا بفضل هذا اللون من الكتابة. ولنستمع إلى جيمس أجيت James Agate وهو يقول عن سيمفونية تشايكوفكسى الخامسة إنها "غارقة فى انفعال المسكنة". ثم يواصل كلامه قائلاً "غير أننى أحب أن أستمع إليها مثلما أحب أن أنظر إلى زهرة "الفوكسيا" وهى غارقة فى المطر".

وأخيراً فإن النقد الباطن، كالنقد الجديد مثلاً، هو تعليمى بصورة واضحة لأنه يوجه الإدراك نحو ما هو مختف وراء السطح الظاهرى للعمل. فهو إذ يكشف

عن المعانى المتجسدة فى العمل، يجعل تجربتنا أعمق، و"أكثر إرضاء"، على حد تعبير برادلى.

• • •

وهكذا فإن لكل نوع من النقد قيمة تعليمية، على طريقته الخاصة. ولكن لا بد "للقارىء العادى"، أى الشخص الذى يُبدى بعض الاهتمام بالفن، ويود أن يزيد من اهتمامه به - لا بد له من أن يقوم بوظيفته أيضاً. فالنقد لا يمكن أبداً أن يكون فى ذاته كافياً. وهو لا يمكن أن يكون بديلاً عن الشعور الجمالى المباشر. ولو نسينا هذا لكان فى ذلك تشهير بالنقد وحرمان لأنفسنا من المتعة. ففى بعض الأحيان يكتسب الناس معرفة من الناقد، ولكنهم يخفقون فى إدماج هذه المعرفة فى تذوقهم للعمل، ويكتفون بأن تكون لهم القدرة على الكلام عن العمل بطريقة مقبولة. وفى أحيان أخرى يقرأون وصف الناقد لتجربته الخاصة، ولكنهم لا يحاولون أن يجربوا العمل بأنفسهم. والواقع أن النقد، آخر الأمر، لا يكون ذا قيمة تعليمية إلا فى نتاجه النهائى - وهو التجربة الجمالية كما نمر بها. وعلى ذلك فإن النقد لا تكون له قيمة تعليمية إلا إذا بذل المدرك جهداً من الانتباه والتعاطف الجمالى.

وربما كان ت. س. إليوت أشهر ناقد فى عصرنا الحاضر. غير أنه يتحدث فى الفقرة الآتية باسم "القارىء العادى" المستنير، فيقول:

"وإذن فالناقد الذى أدين له بأعظم الأفضال هو ذلك الذى يستطيع أن يجعلنى أنظر إلى شىء لم أنظر إليه من قبل، أو نظرت إليه بعينين أعماهما التعصب فحسب، وهو الذى يضعنى أمام هذا الشىء وجهاً لوجه، ثم يتركنى معه وحدى. ومنذ هذه اللحظة ينبغى على أن أعتمد على حساسيتى وعقلى وقدرتى على الحكمة"[1].

وكما أنه لا يوجد نوع واحد من النقد يحتكر لنفسه القيمة التعليمية، فكذلك لا يوجد أى نوع من النقد يظل معصوماً من خط التعليم الفاسد. فأى منهج نقدى

---

[1] ت. س. اليوت "الحدود النهائية للنقد فى كتاب "فى العشر والشعراء" ص١١٧

The Frcontiers of Criticism
On Poetry and Poets.
(London, Faber and Faber, 1957).

يمكنه، بدلاً من أن يؤدى إلى إرهاف الذوق وحفز الاهتمام، أن يؤدى إلى النتيجة العكسية.

فالنقد بواسطة القواعد يمكنه أن يؤدى إلى طمس فردانية العمل الفنى على أنحاء شتى. فعن طريق قيام هذا النقد بتقسيم العمل إلى أنماط، يؤكد أوجه التشابه. لا أوجه الاختلاف، بين العمل وبين الأعمال الأخرى. وعندئذ يكون هناك خطر حقيقى من أن يتغافل الناقد عما هو مميز لهذا العمل بعينه. ومن ثم يدرك قارئه العمل بطريقة نمطية. وتكون استجاباته هى الاستجابات الآلية التى تكونت لديه بفضل أعمال أخرى تنتمى إلى هذا النمط. ولا يدرك العمل بوصفه موضوعاً جديداً فريداً. وفضلاً عن ذلك فإن تطبيق القواعد يؤدى إلى إعطاء أجزاء العمل أهمية تفوق أهمية الكل. وما لم يعوض حكم الناقد بالانتباه إلى الكل. فإنه يرتكب عندئذ خطأ "القتل من أجل التشريح". ويعجز عن أن يبين كيف تسهم الأجزاء فيما يسميه بوب "بالنتيجة الكاملة للكل". أما قارئه فتكون لديه معرفة بالتفاصيل. وتقديرات لكل منها، غير أن التذوق الجمالى يقتضى قبل كل شىء إحساساً بالكل. وعلى هذا النحو وحده يستطيع المدرك أن يهىء نفسه للاستجابة على النحو الصحيح. وعلى هذا النحو وحده يستطيع تفسير كل جزء تفصيلى، وإعطاءه مكانه فى كل مترابط.

أما الخطر الناجم عن الالتجاء إلى النقد السياقى فهو خطر واضح، تدل عليه بصورة جلية كتابات كثير من السياقيين. وهذا الخطر هو، بالطبع، أن الناقد يقدم إلينا معرفة عن العمل، ولا شىء غير ذلك. وأمثال هذا الناقد يعجزون عن بيان الطريقة التى تكون بها هذه المعرفة ذات صلة بتفسير العمل وتذوقه - بل إنه ليبدو أحياناً أنهم لا يحفلون بذلك، وعندما يلم القارىء غير المنتبة بالوقائع السياقية يعتقد أن فى هذا الكفاية. ولكنه قد يستخدم العمل عندئذ لا لشىء إلا لاستخلاص عناصر تكوّن أمثلة لهذه الوقائع - كأن يقول: "هذا هو الموضع الذى انتهت فيه قصة غرام المؤلف الموسيقى نهاية حزينة"، وما إلى ذلك. ولما كان كثير من الوقائع السياقية ليست له أية صلة بالناحية الجمالية، فإن مثل هذا القارىء كثيرا ما يقضى وقته باحثا فى العمل عن أشياء لا وجود لها فيه. فالنقد السياقى يكون له تأثير

عميق مضاد للتعليم الصحيح، عندما يسفر عن صرف الانتباه عن الموضوع الفنى إلى سياقه.

كذلك فإن الناقد الانطباعى قد يعمل بدوره على صرف انتباهنا عن العمل الفنى. فإذا كانت كتابته مثيرة أو جذابة، كما هى بالفعل فى كثير من الأحيان، فإن القارىء ينظر إلى النقد على أنه غاية فى ذاته، ويغيب عن عينيه العمل. ولو كان النقد مجرد تحليق جامح للخيال، كما هو فى بعض الأحيان، فإن القارىء لا يتعلم منه شيئاً عن السمات الباطنة للعمل. وفضلاً عن ذلك، فحتى عندما يكون النقد ذا صلة بالناحية الجمالية، فإنه يكون عادة منحازاً إلى جانب واحد. فالانطباع يمتاز بقدر هائلة على تقديم وصف مثير للطابع العام للعمل، أو "مذاقه". غير أنه يكون عادة ضعيفاً فى التفاصيل. ومن هنا فإن النقد لا يريد من قدرتنا على التمييز. فالشخص الذى يقع تحت تأثير ناقد انطباعى، كثيرا ما يستشعر حالة عامة غامضة، إزاء العمل، غير أنه يعجز عن إدراك التفاصيل التى هى كفيلة بأن تجعل انفعالاته أكثر تنوعاً وتخصصاً.

و"المقصد النفسى" هو جزء من سياق الموضوع الفنى. ومن هنا فإن هذا النوع من النقد يتعرض لنفس الأخطار التى لاحظناها الآن فى صدد النقد السياقى بوجه عام.

أما النقد الباطن فقد يبدو أنه لابد أن يكون ذا قيمة تعليمية. ذلك لأنه يلتزم حدود العمل، ويجعل العمل أقوى دلالة بالنسبة إلينا. ومع ذلك فحتى عندما يظل تحليله للمعنى بأسره منحصراً "فى داخل" العمل- وهو ما لا يحدث فى كل الأحوال، كما نجد فى حركة "النقد الجديد" - فإن من الممكن أن يكون الأثر التعليمى لهذا النقد ضاراً، وإن كان ذلك بطريقة خفية إلى حد ما.

ففى استطاعة الناقد البارع، الواسع الخيال، أن يجد - كما رأينا من قبل- كثيراً من الإيحاءات المتباينة للمعنى فى داخل العمل. ويمكن للناقد الخبير أن يبين على أى نحو ترجع جذور كل من هذه الإيحاءات إلى ألفاظ القصيدة أو الدراما. ومع ذلك فإن عرضه التفصيلى للمعنى قد يكون أعقد من أن يساعد على الإدراك الجمالى، إذ يعجز المدرك عن استيعاب كل هذه المعانى فى تجربته. وهنا أيضاً يتعين علينا أن

نتذكر أن التجربة الجمالية تختلف اختلافاً ملحوظاً عن التجربة النقدية. ففي استطاعتنا أن نفهم كلا من المعاني التي يعرضها الناقد واحدة بعد الأخرى. غير أن هذه المعاني لا يمكن إدماجها في كل الأحوال في الموضوع الجمالي. ذلك لأن إيقاع الإدراك الجمالي سريع عاجل. في مقابل السير البطيء للتحليل. ولو حاول القارىء تمييز كل من المعاني التي يكشف عنها الناقد. لأصبح الإيقاع أكثر بطئاً، أو لتوقف تماماً. وكما يقول رانسوم، في نقده لواحد من "النقاد الجدد". فإن "حركة القصيدة" لابد أن "تزداد سرعة"[1]. بالنسبة إلى ما يسمح لها الناقد بأن تكون عليه. أما العمل الذي يثقله قدر كبير من التفسير فإنه يغدو أعقد وأثقل من أن يدرك، وبالتالي يعجز عن إحداث تأثير مباشر فيمن يشاهده.

فلنتأمل حالة الطالب الذي يدرس مقرراً في الأدب، يستخدم فيه الأستاذ والكتاب المقرر مناهج حركة النقد الجديد. فبعد وقت قصير يستطيع أن يدرك مدى سطحية قراءته السابقة للقصيدة أو الرواية. فقد فاتته المستويات الأعمق للمعنى، وتلك الأبعاد "الزائدة" التي يجدها النقد الجديد في الأدب على الدوام. مع ذلك فإن عدم إدراكه لمدى تعقد العمل عندكما قرأه لأول مرة، هو بعينه الذي أتاح له أن يدركه بوصفه وحدة عينية، وأن يشعر إلى حد ما بما فيه من إثارة للعاطفة والخيال. أما بعد أن يدرس الكتابات النقدية المتعلقة بالعمل، فإن معلوماته تغدو أفضل بكثير مما كانت عليه من قبل. ومع ذلك فإن كل المعاني التي تعلمها لا يمكن أن تُدمج في الكيان الجمالي للعمل. ويترتب على ذلك أن تغدو قراءته للرواية، في معظم الأحوال، عملية تعرّف على المعاني، واحدة تلو الأخرى، وبذلك يفقد العمل حيويته وإثارته.

وهكذا فإنه لا يكفي أن يكون النقد ذا صلة بالناحية الجمالية. بمعنى أن يلتزم النقد ما هو موجود في العمل. بل ينبغي أيضاً، لكي يكون ذا قيمة تعليمية، أن تكون له مثل هذه الصلة، بمعنى إمكان إندماج ما نتعلمه في التجربة الجمالية وتعميقه لها. فالنقد الذي يشتت الانتباه الجمالي ويحوله إلى تدريب على المعرفة، أبعد ما يكون عن القيمة التعليمية.

---

(1) "النقد الجديد The New Criticism "ص١٢٣.

ولا أكاد أجدنى فى حاجة إلى القول إن ما سبق لا يترتب عليه ضرورة عدم وجود أى إيضاح للمعانى. فمن الحمق أن يعتقد المرء ذلك، لأن هذا الاعتقاد يحرمنا من جميع المكاسب التعليمية للنقد الباطن. بل إن ما نستخلصه مما سبق هو أن الناقد ينبغى أن يضع فى اعتباره على الدوام التجربة الجمالية التى سيمرّ بها القارىء. فعلى الناقد أن يتذكر الفوارق الواضحة بين التحليل وبين الإدراك الجمالى. وبالتالى فإن عليه أن يتذكر الفوارق الواضحة بين التحليل وبين الإدراك الجمالى. وبالتالى فإن عليه أن يتذكر حاجات الإدراك الجمالى وحدوده. ومن ثم فإن عليه هو ذاته أن يضع حدوداً لتفسيره، وعليه أن يحاول جعل الإدراك أكثر وعياً وأعمق معرفة؛ ولكن من واجبه ألا يُثقله إلى حد لا يعود مع قادراً على أداء وظيفته على الإطلاق.

ونستطيع أن نعمم هذا الاستنتاج بحيث ينطبق على جميع أنواع النقد. فقد وجدنا أن النقد يمكن أن يكون له تأثير تعليمى مضاد على أنحاء متباينة. وليس لهذا الأمر علاج مضمون. غير أن الأرجح أن يكون النقد تعليمياً عندما يسعى الناقد دائماً إلى احترام مسئوليته نحو تجربة قارئه الجمالية فى المستقبل. وجميع أخطاء النقد التى ناقشناها من قبل ناتجة عن إغفال هذه المسألة : إذا يصبح الناقد مستغرقاً فى ذاته، أو يفتتن بمناهجه، أو يكون فى واقع الأمر أكثر اهتماماً بإظهار معلوماته، منه بالاستمتاع بالفن، والواقع أن الناقد لا يمكنه أن يساعد المشاهد ويرشده إلا إذا وضع فى اعتباره طبيعة الوعى الجمالى، وعلى أى نحو يسير، وما الذى يسعى إليه. فأيا كانت مناهج النقد، فإن عليه آخر الأمر أن يعمل على "تكوين حالة كاملة من الشعور والوعى فى العقل المتلقى"[1]. — حالة تتيح للمدرك أن يستجيب للعمل الفنى بدقة وعمق.

* * *

إن للتجربة الأسبقية من حيث الأهمية والقيمة. فهى هدف النقد أو غايته. وما النقد إلا وسيلة أو عامل مساعد، لا غاية فى ذاته.

ويترتب على ذلك بعض المبادىء التوجيهية الأخرى بالنسبة إلى النقد.

---

(1) رتشاردز : النقد العلمى، ص ٣٢٣.

فلا بد أن يعترف الناقد دائماً بأن تفسيره وحكمه التقويمي ينبغي أن يختبر في التجربة الجمالية. فهما لا يستطيعان أن يثبتا نفسيهما، وإنما يتم إثباتهما عندما يمكن استخدام التفسير بطريقة مثمرة فى داخل الوعى الجمالى وعندما يتمشى الحكم مع القيمة التى يشعر بها الناس بالفعل عندما يصادفون العمل. ومن هنا فليس ثمة مجال للأحكام القاطعة أو المعصومة من الخطأ فى النقد الفنى. فالنقد فرض. أو ينبغى أن يكون فرضاً. لا حكماً قطعياً.

ولما كان النقد فرضاً. فإنه معرض لإعادة النظر على الدوام. فلا بد أن يرجع الناقد على الدوام - شأنه شأننا جميعاً - إلى العمل ذاته. ويكاد يكون من المؤكد أنه سيغير رأيه عندما يميز فيه تفاصيل لك يراها من قبل. ويكتسب استبصارات جديدة- ما لم يكن متمسكاً بتفسيره الأثير لديه بطريقة متحجرة. ولو رجعت إلى الفقرة التى اقتبسناها من برادلى عند بداية هذا الفصل، لوجدته يقول عن التحليل النقدى إنه "لا يمكن أن ينتهى إلا بصورة مؤقتة". أما الناقد الذى ينسى ذلك، فإنه يدفع ثمن نقده الضيق الأفق، القصير النظر

وفضلاً عن ذلك، فإن من واجب الناقد أن يختار مناهجه ومعايير القيمة لديه فى ضوء التجربة الجمالية. وعليه أن يكيف الطرق التى يتبعها وفقاً لطبيعة الموضوع الجمالى. فكثيراً ما تكون المعايير القديمة غير صالحة للحكم على أعمال جديدة ومختلفة. وعلى الناقد، بوصفه مدركاً جمالياً، أن يبذل كل جهد لإدراك ما هو قيم فى العمل. كما أن عليه، بوصفه ناقداً، أن يختار - أو يصطنع فى كثير من الأحيان - أساليب للتحليل تفسير قيمة العمل. ومن هنا كان لابد أن تكون مناهج الناقد ومعاييره مرنة، لا جامدة. ولا بد أن تكون متنوعة، لا محدودة، حتى تستطيع أن تستوعب التباين الهائل للأعمال الفنية.

كذلك فإن الناقد الذى يعترف بثراء الأعمال الفنية، لا بد أن يعترف أيضاً بأن هناك تفسيرات كثيرة مشروعة للعمل، لا تفسير واحد. وعلى ذلك فإن هناك أحكام قيمة صحيحة متعددة ولا حكم واحد. فالمشاهدون المختلفون يجدون فى العمل قيماً مختلفة. والهدف فى كل الحالات هو التجربة الجمالية. ولا بد من احترام أى

تفسير له ارتباط بالناحية الجمالية. ويتصف بالتماسك. ويشجع على التجربة الجمالية الأصيلة. ولهذا السبب بدوره لم يكن هناك مبرر للنزعة القطعية في النقد.

غير أن هناك سببا آخر، هو السبب النهائي، للتواضع في النقد. فللأعمال الفنية ثراء لا يستنفد. وليس ثمة حد لما تستطيع هذه الأعمال تقديمه إلى أولئك الذين يقبلون عليها بحب وتعاطف منزه. فليس في وسع أي تفسير واحد أن يستخلص القيمة الجمالية من العمل، ولا حتى تلك القيمة الجزئية التي يتصف بها العمل على أساس هذا التفسير وحده كما لا يمكن لعدد كبير من التفسيرات أن يلخص جميع القيم التي قد يكشف عنها العمل. ولا يكفي لذلك أي قدر من الكلام النقدي. فالناقد الذي يحترم الفردانية النفيسة للعمل يعلم أنه مازال هناك المزيد مما ينبغي قوله. ويعترف بذلك راضيا. وبالفعل سيكون هناك دائما المزيد مما ينبغي قوله. ومهما بلغت كثرة ما نقوله عن العمل الفني، فإنه، "عند ذلك الحد الفرضي النهائي للانتباه أو الاهتمام، سيظل الشيء ذاته موجودا هناك على الدوام، دون أن يمس"[1].

---

(1) بلاكمير: مهمة الناقد A Critic`s Job of work، ص ٢٧٦.

المراجــع

-إليـوت، ت. س: "الحـدود النهائيـة للنقـد" فـى كتـاب "فـى الشـعر والشـعراء".
ص١٠٣ – ١١٨.

Eliot, T.S.: "The Frontiens of Criticism", in "On Potery and Poets". (London, Faber, and Faber, 1954).

– فرنش (الناشر): الموسيقى والنقد.

French, ed, "Music and Criticism".

-أيزنبرج، آرنولد: "الاتصـال النقـدى" فـى كتـاب "علـم الجمـال واللغـة". الناشـر إلتون. ص١٣١ – ١٤٦.

Isenberg, Arnold: "Critical Communiction" in "Aesthetics and Language", ed., Elton. (N, Y., Phiolsophical Library, 1954).

-رتشاردز: النقد العملى .

Richards: Prctical Criticism.

أسئلـــة

١-"التحليل طريقة لا غناء عنها. غير أن تحليل قطعة معينة لا تكون لـه قيمـة لأى شخص لا تكون لديه معرفة سابقة بالعمل".

-فرجيل طومسون "فى الحكم علــى الموسـيقى" فـى كتـاب فرنـش المذكـور مـن قبل، ص ١١١.

هل تعتقد أن هذا الرأى صحيح؟ وإن كان كذلك، فلماذا؟

٢- على أى الأنحاء يستطيع النقد أن يساعد الفنان الخلاق؟ هل يمكنك الاهتداء إلى أية أمثلة محددة يعترف فيها الفنان بمثل هذه المساعدة؟

٣- "إن الناقد الجيد لا يسمح لنقده بأن يكون غريزيا أو مستعارا.

– بلاكمير "مهمة الناقد" المرجع المذكور من قبل، ص ٢٧٧.

ما الذى تعتقد أن بلاكمير يعنيه بلفظى "غريزى" و"مستعار" هنا؟

الفهـــرس

الموضـــوع	الصفحة

الموضـــوع	الصفحة

الموضـــوع **الصفحة**

الباب الخامس

الباب السادس